

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Departamento de Filología Francesa



**TESIS DOCTORAL**

# **Interculturalidad y conflicto en la obra de Bernard-Marie Koltès**

**RODRIGO PALACIOS FERRO**

Directora

**PATRICIA MARTÍNEZ GARCÍA**

Programa de doctorado en Estudios Franceses y Francófonos

Madrid, 2017

*A mis padres, José Ángel y Berta,  
que han dedicado sus vidas  
a ofrecerme la libertad  
de elegir mi sitio en el mundo.*

*Odian la sombra del pájaro  
sobre el pleamar de la blanca mejilla  
y el conflicto de luz y viento  
en el salón de la nieve fría.*

F. García Lorca, en *Poeta en Nueva York*.

*There's a gap in between  
There's a gap where we meet  
Where I end and you begin.*

Radiohead, en *Where I end and you begin*.

# Índice de contenidos

<b>Introducción.....</b>	<b>13</b>
--------------------------	-----------

<b>Capítulo 1. El espacio en Koltès: lugar de encuentro, lugar de conflicto.....</b>	<b>23</b>
--	-----------

1.1. <i>Combat de nègre et de chiens</i> , dos espacios concéntricos	
en conflicto.....	25
1.1.1. Oposición entre « dentro » y « fuera ».....	27
1.1.2. Territorialización y desterritorialización.....	29
1.1.3. Conflicto interno.....	33
1.2. <i>Quai Ouest</i> , el purgatorio al otro lado del río.....	35
1.2.1. La marginalidad espacial.....	37
1.2.2. Lugar de espera.....	40
1.2.3. Espacios diegéticos opuestos.....	42
1.2.4. La temporalidad: un sistema de espejos.....	44
1.3. <i>Le Retour au désert</i> , el eterno retorno.....	48
1.3.1. Heterogeneidad temporal.....	51
1.3.2. La <i>domus</i> familiar, lugar poroso.....	53
1.3.3. Espacio, identidad y memoria.....	57
1.4. Conclusión.....	60

<b>Capítulo 2. El héroe koltesiano: identidad y alteridad.....</b>	<b>61</b>
--	-----------

2.1. La cuestión identitaria en la figura dramática: constitución de uno mismo y orientación al Otro.....	66
2.1.1. <i>Autrui</i> , estructura de percepción posible.....	66
2.1.2. Recepción y reconocimiento del Otro.....	71
2.1.3. El personaje koltesiano como identidad narrativa.....	75

2.2. El personaje koltesiano: palabra, proyección y recepción .....	78
2.2.1. La afectividad en el personaje koltesiano.....	80
2.2.2. <i>Soi-même comme un autre</i> : individualidad y socialización del personaje.....	85
2.2.2.1. El personaje frente a sí mismo.....	85
2.2.2.2.1.1. La « negritud » .....	86
2.2.2.2.1.2. El inmigrante.....	89
2.2.2.2.1.3. La mujer.....	95
2.2.2.2.1.4. La figura paterna.....	98
2.2.2.2.1.5. El burgués.....	100
2.2.2.2. El personaje frente al Otro.....	103
2.2.3. El personaje como tipo: dimensión mítica y mitificación.....	111
2.2.3.1. Mitos de tradición clásica y culta: los ejemplos de <i>Combat</i> y <i>Quai Ouest</i> .....	113
2.2.3.2. Mitología y mestizaje en <i>Le Retour au désert</i> .....	120
2.3. Conclusión.....	124

### **Capítulo 3. El conflicto en Koltès: de la alteridad a la interculturalidad.....127**

3.1. Conflicto interpersonal: la comunicación como experiencia de la alteridad.....	129
3.1.1. Propiedades del conflicto en el drama koltesiano.....	129
3.1.2. Koltès vs. Lévinas.....	131
3.1.3. Efectos del fracaso del lenguaje.....	137
3.1.3.1. Acentuación de las diferencias.....	138

3.1.3.2. El poder aniquilador de la palabra.....	140
3.1.3.2.1. Manipulación.....	140
3.1.3.2.2. Agresión por la palabra.....	144
3.2. Conflicto intercultural.....	151
3.2.1. Multiculturalidad, interculturalidad, transculturalidad.....	152
3.2.1.1. Multiculturalidad.....	153
3.2.1.2. Interculturalidad.....	154
3.2.1.3. Transculturalidad.....	155
3.2.2. La inclusión del Otro: el diálogo intercultural y la reciprocidad comunicativa.....	159
3.2.3. La figura del <i>étranger</i> como imagen de la interculturalidad.....	163
3.2.4. <i>Le Retour au désert</i> : conflicto familiar, conflicto intercultural.....	166
3.3. Conclusión.....	170
<b>Capítulo 4. El lenguaje en Koltès: una poética del conflicto.....</b>	<b>173</b>
4.1. Características generales del lenguaje dramático.....	174
4.1.1. La doble enunciación teatral.....	174
4.1.2. Estructura textual del drama.....	175
4.1.2.1. Texto dramático.....	176
4.1.2.1.1. Didascalias.....	176
4.1.2.1.2. Texto.....	178
4.1.2.1.3. Paratexto.....	179
4.1.3. Funciones teatrales del diálogo.....	180
4.1.4. Actos de lenguaje.....	181
4.2. Estilo y lenguaje dramático en Koltès.....	183
4.2.1. Una palabra performativa: decir es hacer.....	184
4.2.2. Una argumentación poética por repetición.....	186

4.2.3. La encriptación de la palabra: <i>la parole voilée</i> .....	188
4.2.4. El silencio como respuesta: <i>la parole solitaire</i> .....	193
4.2.5. La « lengua-otra »: del multilingüismo a la criollización.....	196
4.2.5.1. Relación y multiplicidad de lenguas.....	197
4.2.5.2. El multilingüismo en Koltès .....	199
4.2.5.3. <i>De la musique avant toute chose</i> .....	200
4.2.6. La narrativización didascálica.....	203
4.3. Dispositivos dramáticos del conflicto en Koltès.....	208
4.3.1. Diálogos.....	210
4.3.1.1. Indicadores lingüísticos.....	211
4.3.1.1.1. Actos de lenguaje en las escenas de conflicto.....	211
4.3.1.1.2. Términos vituperantes.....	218
4.3.1.1.3. La amenaza y el desafío.....	221
4.3.1.1.4. La crítica.....	223
4.3.1.1.5. El reproche y la acusación.....	224
4.3.1.1.6. La maldición.....	226
4.3.1.1.7. El juramento.....	226
4.3.1.2. Estrategias discursivas.....	228
4.3.1.2.1. La refutación.....	228
4.3.1.2.2. La orden.....	233
4.3.1.2.3. La ironía y la simulación.....	234
4.3.2. Didascalias .....	236
4.3.2.1. Didascalias paraverbales.....	236
4.3.2.2. Didascalias no verbales.....	238

4.3.2.2.1. Didascalias kinésicas o corporales	
de expresión.....	238
4.3.2.2.2. Didascalias interaccionales contra	
un adversario.....	240
4.4. Conclusión.....	243
<b>Conclusiones.....</b>	<b>245</b>
<b>Anexo I. Cronología vital de Bernard-Marie Koltès.....</b>	<b>251</b>
<b>Anexo II. Obras de Bernard-Marie Koltès representadas en España.....</b>	<b>257</b>
<b>Anexo III. Lettre d’Afrique.....</b>	<b>269</b>
<b>Anexo IV. Documentación fotográfica.....</b>	<b>281</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>287</b>





## Introducción

Il a été un météorite qui a traversé notre ciel avec violence dans une grande solitude de pensée et avec une incroyable force, à laquelle il était parfois difficile d'avoir accès. Il m'intimidait et aujourd'hui encore plus que jamais. (Chéreau, 1989)

A día de hoy, Bernard-Marie Koltès es ya en un icono de la modernidad en Francia, donde su obra es admirada y considerada a la altura de los grandes dramaturgos del siglo XX. Su prematura muerte en 1989, en pleno apogeo de su carrera, no hizo sino aumentar el ya entonces creciente interés de crítica y público, convirtiéndose en el autor teatral francés más traducido y representado de la actualidad<sup>1</sup> y desatando una fiebre en el ámbito cultural y académico, que contribuyó notablemente a la proliferación de nuevos estudios, tesis doctorales, coloquios y seminarios alrededor de su obra.

No obstante, si bien su reconocimiento parece unánime dentro de los círculos dramáticos, su nombre continúa siendo poco conocido para el gran público, especialmente en España<sup>2</sup>. Asimismo, llama poderosamente la atención la escasez de estudios críticos y literarios en lengua hispana en torno a su obra; hecho que, sumado a mi condición de admirador de la misma y a la oportuna insistencia de la profesora Patricia Martínez, ha sido fundamental para la realización de la presente tesis doctoral. Por el contrario, su gran impacto en el ámbito dramático y artístico se corresponde con una esperada y más o menos continua programación de algunas de sus piezas en los teatros del territorio nacional, donde desde el año 2000 se tiene constancia de la

---

<sup>1</sup> « Le théâtre de Bernard Koltès a été joué dans quarante-sept pays (chiffre inférieur à la réalité : il faudrait distinguer des groupes différents, en Grande-Bretagne, en Espagne, en Belgique). Il a été traduit en trente langues, à quoi il faut ajouter... l'alsacien (renseignements faits par François Koltès). Aucun auteur dramatique contemporain de langue française n'atteint ce chiffre. Une gloire mondiale dont il a eu le soupçon avant de mourir, mais dont il ne pouvait certes mesurer l'ampleur » (Ubersfeld, 1999, pp.193-194).

<sup>2</sup> No son muchas las editoriales que hayan editado su obra en lengua castellana: la pionera fue Pre-Textos, con *De noche justo antes de los bosques* (1989), y más recientes son Alfabet, con *La huida a caballo hacia lo profundo de la ciudad* (2011), e Hiru, que incluye en un mismo volumen *En la soledad de los campos de algodón* y *Regreso al desierto* (2001). Poco más extenso es el catálogo de obras editadas en español por editoriales hispanoamericanas: la argentina Colihue, que recopila siete de sus piezas en *Teatro* (2008); la mexicana Paso de Gato, que recoge su antología teatral en dos tomos, *Teatro completo I y II* (2016); además de *En la soledad de los campos de algodón* (2012), editado por la chilena Chancacazo.

producción de hasta dieciocho montajes en las diversas lenguas del estado español<sup>3</sup>, prueba de la actualidad de que goza el conjunto de su obra y del interés del mundo teatral en ella.

Ciertamente, Koltès constituye el autor ideal para su mitificación, por diversas razones. En primer lugar, su atrayente figura, de la que se conservan un puñado de imágenes icónicas<sup>4</sup> que muestran su « visage angelique au sourire tourmenté » (Bident, 2010, pp. 15-26). Segundo, su espíritu marginal o alternativo, como se extrae de una vida poco convencional, de su renuncia al trabajo en beneficio de su escritura o de su homosexualidad –de la que, no obstante, nunca hizo bandera, a pesar de no ocultar sus inclinaciones. Por último, una vida efímera y consecuente con su obra, portadora de un vínculo biográfico<sup>5</sup> que se complementa con un gran número de cartas, entrevistas y testimonios; tanto propios, como de aquellos que le acompañaron en vida.

Sin embargo, como veremos a continuación, el valor literario de Koltès excede cualquier estimación trivial limitada al uso de su imagen de escritor maldito o representante de la cultura *beatnik*; dimensión que, por otra parte, nunca potenció, en beneficio de su obra. Resulta difícil no establecer un cierto paralelismo vital entre su figura y la de otro *maudit* de las letras francesas como Rimbaud, al que admiraba notablemente. Ambos comparten una visión del mundo radicalmente contraria a la impuesta por la tradición cristiana occidental, y una extrañeza absoluta, manifestada tanto en los versos del poeta de Charleville –« je suis un nègre, une bête » (1995, p. 182) –, como en la célebre *Lettre d’Afrique*<sup>6</sup> que Koltès escribe a punto de cumplir treinta años y que marcará un punto de inflexión en su escritura, a partir de la experiencia de su primer viaje a Nigeria. « Pourquoi moi, dois-je, aujourd’hui, payer le prix d’un siècle d’histoire imbécile ? À qui réclamer ma réhabilitation ? Quel témoignage produire ? » (*Lettres*, p. 315) –se pregunta, consciente ya de una realidad que fomentará su desacuerdo vital con la historia y con el mundo. En este punto estriba la principal razón de la grandeza de su teatro, pues Koltès refleja con maestría la

<sup>3</sup> Detallamos todas las obras de Koltès recogidas por el Centro de Documentación Teatral representadas en España en el anexo II.

<sup>4</sup> Ver anexo I, figura 2.

<sup>5</sup> En este sentido, A. Ubersfeld subraya la relación entre su periplo vital y la de sus héroes, frecuentemente jóvenes enfrentados a la muerte: « Tout se passe comme si la trajectoire personnelle de Koltès, ce jeune homme qui très vite rencontre la mort et se vit confronté à elle, avait pour écho l’œuvre entière. [...] Ce qui est sûr c’est que, dès *Sallinger* et malgré l’exception de *La Nuit just avant les forêts* [...], chacune des pièces raconte l’histoire d’un jeune homme confronté à la Mort » (1999, p. 8).

<sup>6</sup> Reproducida íntegramente en el anexo III.

sociedad de su época, convirtiéndose en un narrador aventajado que plantea muchas de las cuestiones a las que se enfrenta la humanidad de finales del siglo XX, que aún hoy siguen vigentes. En efecto, « Koltès a su écrire la mondialité » (Bident, 2010, pp. 15-26), mediante una obra que se propone desentrañar los mecanismos que dirigen y gobiernan al ser humano. El radicalismo de su innovador punto de vista consiste en permanecer del lado de los olvidados, los desplazados y los excluidos, sin realizar, por ello, un teatro militante. De este modo, el teatro de Koltès plantea preguntas que, sin embargo, deja en suspenso, pues no es a él a quien compete responderlas, sino a la especie humana: « Si le texte donne toutes les réponses, à quoi bon la scène? » (Ubersfeld, 1999, p. 8). Koltès celebra la alteridad irreductible de esas minorías olvidadas con las que se identifica, en lo que podría considerarse como un movimiento de identificación empática, llevándola hasta sus últimas consecuencias: tal y como señala O. Goetz, « les identités minoritaires ou exclues ne font pas seulement l'objet d'une attention particulière ou d'un traitement littéraire, elles font aussi l'objet d'une appropriation » (2011, pp. 261-264). En este sentido, la marginalidad, la negritud o la mujer, además de elementos fundamentales de su dramaturgia, forman parte de su experiencia vital, como atestiguan su particular modo de vida, en continua disonancia con el entorno social y moral, y su especial vínculo afectivo con África y los negros<sup>7</sup>, que se va fortaleciendo a lo largo de sus viajes al continente; así como con su madre, presencia central en su niñez ante la prolongada ausencia de la figura paterna<sup>8</sup>.

El otro aspecto cuantificador de la grandeza del teatro koltesiano se refiere a su particular estilo. Su lenguaje dramático desprende una cierta voluntad de transgresión, como testimonia la alternancia entre el respeto a las convenciones del teatro clásico, que pone de manifiesto su admiración por Shakespeare –del que tradujo *Conte d'hiver*– con una necesidad vital de rebeldía y transgresión en otros dominios, que le ha hecho ser considerado como heredero de la dramaturgia de Artaud. Así, Koltès combina el drama de factura clásica –respetando las unidades de lugar, tiempo y acción– con situaciones y personajes que pertenecen al mundo contemporáneo. Su palabra –nunca casual o

---

<sup>7</sup> Son diversos los documentos que prueban la especial relación del autor con África, de entre los que destacamos la *Lettre d'Afrique*, citada anteriormente, fechada el 11 de febrero de 1978 y dirigida a H. Gignoux, mentor de Koltès en la Escuela Superior de Arte Dramático de Estrasburgo.

<sup>8</sup> El padre de Koltès, militar de profesión, pasa varios años como oficial, primero en Indochina, después en Argelia, regresando definitivamente a Metz en 1958, cuando el pequeño Bernard-Marie cuenta con ocho años de edad. Su llegada –reconocerá en una entrevista con L. Attoun, realizada el 22 de noviembre de 1988– « perturbe beaucoup les choses » (Koltès, 1997, pp. 24-43), y pese a la convivencia en la casa familiar de Metz, siempre será un desconocido para él.

inocente—, es un grito de auxilio, una llamada al Otro<sup>9</sup>, a menudo disimulada en los enunciados, para arrancarse del trágico confinamiento en la soledad. La respuesta a esta solicitud fomenta el surgimiento de una poética del conflicto, en la que el lenguaje se revela como medio de expresión destinado a subrayar la diferencia entre los interlocutores, a partir del uso de estructuras lingüísticas y elementos didascálicos concretos. De igual modo, es esencial la creación de una isotopía de la alteridad en el plano lingüístico, a partir de la inclusión de lenguas extranjeras y de hablantes foráneos empleando el francés, lo que propicia que sus obras se conviertan en un espacio privilegiado para el contacto entre culturas, en el que la lengua francesa debe encontrar su lugar en el seno de la diáspora. En definitiva, podemos afirmar que el valor literario del drama koltésiano se basa en la combinación de un lenguaje propio e identificable y la existencia de una relación manifiesta entre su teatro y su época; lo que convierte al autor en « un miroir intelligent et en même temps un écrivain porteur d'une grande écriture » (Ubersfeld, 1999, p. 7).

El objeto de estudio de esta tesis doctoral corresponde a dos aspectos subyacentes en la obra de Koltès que guardan una estrecha relación entre sí, pues, con frecuencia, uno es causa del otro, como son la interculturalidad y el conflicto. Hoy en día, en un mundo globalizado, es indudable que el concepto de interculturalidad goza de una especial vigencia, acentuada como consecuencia del choque cultural producido por el fenómeno migratorio y las desigualdades sociales. Hace ya treinta años que Koltès, a partir de su especial talento como escritor dramático, supo anticipar e identificar este conflicto en dos estratos: uno intrasocial, surgido en la propia sociedad occidental; y otro intercivilizacional, desarrollado entre la civilización imperante y la sometida. Precisamente, la elección de nuestro corpus de trabajo se ajusta a ambos parámetros, por cuanto *Quai Ouest* (1985) proyecta un haz de luz sobre los excluidos que la sociedad produce y margina, y *Combat de nègre et de chiens* (1979) certifica el enfrentamiento a partir del contacto intercultural. Por su parte, *Le Retour au désert* (1988) añade una nueva y útil perspectiva a nuestro estudio, trazando un paralelismo entre el drama familiar y el conflicto histórico; en este caso, la guerra de Argelia<sup>10</sup>. Por tanto, más allá

<sup>9</sup> A lo largo de todo el estudio emplearemos la mayúscula para referirnos al Otro como sinónimo de alteridad.

<sup>10</sup> Para una aproximación histórica del lector al conflicto franco-argelino, recomendamos los siguientes títulos: *La guerre d'Algérie expliquée à tous* (Stora, 2012), que recoge los episodios principales de esta guerra, desde las masacres de Constantinopla a la represión de los inmigrantes en la Francia metropolitana; *Chroniques algériennes 1939-1958* (Camus, 1958), recopilación de los artículos y reportajes periodísticos del premio Nobel durante su época

de una probada coherencia temporal<sup>11</sup> –las tres obras pertenecen a la última etapa de Koltès y se estrenan en un lapso de cinco años, todas ellas bajo la dirección de Patrice Chéreau–, la selección de estas piezas responde a razones de complementariedad, pues cada una aporta aspectos específicos referidos a nuestro eje temático.

Comoquiera que el conflicto en la obra de Koltès va ligado a los conceptos de alteridad e identidad, pues tiene su origen más profundo en la relación con el Otro, hemos determinado partir de un componente filosófico que explique la cuestión identitaria y la proyección individual hacia el próximo. De este modo, hemos integrado el enfoque intercultural –a nuestro juicio importante, aunque insuficiente por sí mismo para revelar la naturaleza del conflicto en Koltès–, dentro de una perspectiva más amplia, como es la cuestión del individuo frente al Otro. De acuerdo con lo anteriormente expresado, consideramos que nuestro autor destina múltiples elementos dramáticos a subrayar la oposición y la diferencia entre individuos; dicho de otro modo, el espacio, el lenguaje, la estructura o los personajes se convierten en herramientas dirigidas a crear una « poética de contrarios », presente en el grueso de la producción dramática koltesiana y, particularmente, en las piezas que integran nuestro corpus de estudio. En consecuencia, el análisis de estas áreas y su relación con el conflicto constituyen las líneas fundamentales del presente trabajo de investigación.

Nuestro punto de partida será la espacialidad como lugar en el que acontece el encuentro con la alteridad y, por consiguiente, en el que se desarrolla el conflicto. Este primer capítulo, dispone el estudio de cada una de las obras de manera independiente, incluyéndose un resumen de las mismas que facilitará al lector una primera toma de contacto con las mismas, al tiempo que se subraya una propiedad espacio-temporal específica de cada una. Precisamente, hemos optado por inscribir ciertas características relacionadas con la temporalidad en este mismo capítulo, de acuerdo con el concepto de « cronotopo »<sup>12</sup> de Bakhtin, referido a las relaciones existentes entre espacio y tiempo en la literatura. En el caso concreto del drama koltesiano, ambos elementos

---

de corresponsal de guerra; y, por último, la compilación de textos *Mémoires algériennes* (Prévost, 2004), que se centra en los años de posguerra, claves para entender el hecho migratorio magrebí en Francia de nuestros días.

<sup>11</sup> *Combat de nègre et de chiens*, escrita en 1979, se estrena en Francia en el Théâtre de Nanterre-Amandiers el 21 de febrero de 1983. *Quai Ouest* (1983) se estrena el 24 de abril de 1986 en el mismo teatro, y *Retour au désert* (1988) el 27 de septiembre de 1988, en el Théâtre du Rond-Point de París.

<sup>12</sup> M. Bakhtin incorpora a la literatura un término de la Teoría de la Relatividad de Einstein, para expresar la inseparabilidad del tiempo y del espacio: « Daremos el nombre de cronotopo (literalmente, tiempo espacio) a la conexión intrínseca de las relaciones espaciales y temporales que se dan en literatura. [...] El cronotopo es el lugar en que los nudos de la narración se atan y se desatan. Puede decirse sin ambages que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración » (1981, pp. 84-250, traducido).

desempeñan, además, un rol esencial en la formación de identidades, lo que justifica esta disposición. En los capítulos posteriores se procederá al análisis y exposición de los aspectos y características de las tres obras, ya de manera conjunta.

El segundo capítulo está dedicado a los personajes, con el objetivo de profundizar en la cuestión identitaria iniciada anteriormente y ligarla al reconocimiento del Otro. Por otra parte, en este capítulo entrelazamos distintas perspectivas para definir la figura dramática koltésiana: la abordamos, en primer lugar, desde el punto de vista pragmático, centrándonos en la recepción de la obra por parte del lector/espectador; en una segunda aproximación, conjugamos las perspectivas estructuralista y lingüística, basándonos en la interacción de los personajes entre sí a través del uso de la palabra, así como el desempeño de funciones concretas dentro del esquema dramático de la obra.

El núcleo temático de nuestro estudio se plantea de manera específica en el tercer capítulo, que continúa desarrollando el conflicto desde una óptica interpersonal – el « yo » y su relación con la alteridad–, incidiendo en la ineficacia de la comunicación para evitar el enfrentamiento. Se introduce, posteriormente, una explicación del elemento conflictual basada en el contacto entre culturas que subyace en las obras, especialmente críticas con el pensamiento occidental.

El último capítulo se ocupa del lenguaje, elemento fundamental para explicar el desarrollo de una poética del conflicto. Se trata, en un primer momento, de definir las líneas principales que componen el estilo dramático de Koltès para, finalmente, realizar un análisis de los elementos constitutivos de la comunicación conflictual en su obra.

Para el desarrollo de nuestro estudio, en la mayoría de los capítulos nos hemos decantado por una metodología deductiva. En consecuencia, habitualmente partimos de una idea o afirmación general extraída del trabajo de documentación, que aplicamos a ejemplos concretos pertenecientes a las obras del corpus, con el fin de corroborarla. Sin embargo, en ocasiones hemos creído conveniente proceder mediante una metodología analítica, dividiendo o separando las diferentes partes de un todo para estudiarlas de manera individual, tal es el caso de los dispositivos dramáticos del conflicto, incluidos en el capítulo del lenguaje, recién citado en el párrafo anterior.

Buena parte del soporte documental utilizado para el análisis dramático ha sido extraído de los trabajos de J.L. García Barrientos y A. Ubersfeld, fundamentales para conferir una estructura apropiada a nuestro estudio, así como para determinar los elementos esenciales de la dramaturgia y proporcionarnos un léxico especializado homogéneo. Respecto a la fundamentación temática del conflicto y su aplicación a la dramaturgia koltésiana, hemos optado por una doble vertiente. La primera, de carácter filosófico, referida a la cuestión identitaria y a la alteridad como parte integrante de aquella, se inspira en las teorías de Deleuze –el Otro como estructura de percepción posible–, y de Ricœur –*Soi-même comme un autre*. Dentro de esta argumentación encuadramos, asimismo, los estudios de E. Lévinas y J. Derrida, que apuntan a la palabra como vehículo fundamental de relación con la alteridad y como elemento constitutivo de identidades. La segunda, por su parte, posee un contenido de carácter sociológico, destinado a evidenciar la diferencia y el conflicto que surgen como consecuencia del fenómeno multicultural en la sociedad occidental del siglo XXI. En este sentido, analizamos los conceptos de « multiculturalidad », « interculturalidad » y « transculturalidad », identificados por W. Welsch, y su posible aplicación a nuestro corpus; así como la posibilidad de inclusión social del Otro a partir de la comunicación, desarrollada por J. Habermas.

En este mismo capítulo documental, merece mención especial la labor del profesor André Petitjean, cuyos trabajos sobre textualidad dramática –muchos de los cuales están dedicados particularmente a la obra de Bernard-Marie Koltès–, han constituido un valioso apoyo bibliográfico para la elaboración de la presente tesis doctoral. Asimismo, es reseñable su labor como director de los coloquios internacionales organizados por la Université de Lorraine e integrados en la Biennale Koltès, que se han consolidado como principal foro de investigadores de todo el mundo para profundizar sobre la figura y obra del dramaturgo lorenés, y en cuya tercera edición, celebrada en Metz (Francia), entre los días 3 y 5 de noviembre de 2016, participamos.

En cuanto a las dificultades que hemos encontrado en la elaboración del presente estudio, hemos de señalar, en primer lugar, nuestra menor formación filosófica con respecto de la lingüístico-literaria, que nos ha exigido un esfuerzo exhaustivo para la comprensión y posterior argumentación de la amplia documentación concerniente al



conflicto, la identidad y la alteridad. En otro orden de cosas, la insuficiencia de estudios y publicaciones sobre nuestro autor en lengua castellana ha constituido otro de los principales escollos en lo que respecta a la labor documental, limitada casi en exclusiva a obras, revistas y publicaciones francófonas, de menor disponibilidad en bibliotecas o centros de documentación españoles. En base a esta misma causa justificamos nuestra decisión de trabajar con los textos de las piezas de Koltès en lengua francesa: las dos antologías o compilaciones disponibles en lengua española pertenecen a editoriales hispanoamericanas, por lo que los textos se han traducido a un español propio de los países de origen de las mismas, en este caso, México y Argentina, con las consiguientes diferencias con el habla de España. Por otra parte, se trata de conservar al máximo el valor semántico y poético del lenguaje, tan importante en Koltès y que, de algún modo, se pierde en el proceso de traducción. En este sentido, la *héteroquation*<sup>13</sup> o aparición de otras lenguas en sus obras, entre ellas el castellano, supone una dificultad añadida para el traductor. Si bien éstas no han de ser traducidas, pues el autor pretende subrayar la alteridad lingüística de manera consciente, en el caso de que la lengua vehicular del texto fuera el castellano, se produciría un desajuste a causa del uso de este mismo idioma por parte de personajes extranjeros, que lo emplean, precisamente, para resaltar su diferencia y evitar ser entendidos por otros.

Este trabajo surge desde el amor a la literatura, que mi padre me legó desde mi más tierna infancia, y que he cultivado paulatinamente a lo largo de mi vida, gracias a su ejemplo y el de cuantas personas han sabido despertar en mí la estima por el conocimiento y la cultura. Es de justicia, pues, reconocer a todos aquellos –docentes o no– que han colaborado en mi educación con su esfuerzo y su trabajo, aún cuando no siempre fuera bien acogido por mi parte.

Quisiera expresar, pues, mi más profundo agradecimiento a mi profesora y directora de tesis, Patricia Martínez, por alentar mi interés en el drama contemporáneo, gracias a la calidad de su magisterio y sus consejos, que me estimularon a profundizar en la figura de Bernard-Marie Koltès. Sin su ejemplar dirección y su plena confianza en mi persona, la realización y culminación de este trabajo no habría sido posible.

---

<sup>13</sup> C. Bident emplea este vocablo para explicar, a través de la introducción de lenguas en su discurso, la búsqueda de « un *change du langage*, une altération incessante de l'espace poétique, une usure de la prolifération contradictoire et stratifiée des récits, un dialogue toujours autrement inadéquat, séparé, divisé, un langage devenant chaque fois hétérogène à lui-même : ce qui nous emporte, ce qui nous convainc, ce qui nous *change* le plus, chez Koltès, aujourd'hui » (2001, pp. 63-72).

Asimismo, no querría olvidarme de mi estimada Stella Israël, profesora culpable de haberme enseñado la lengua de Molière y, más importante aún, de contagiarme su dedicación y amor por la educación. Mi recuerdo, igualmente, a la profesora Marie-Claude Hubert, por descubrirme el teatro francés del siglo XX en toda su crudeza y violencia, así como la belleza de su representación. Por último, quiero corresponder con sincera gratitud a François Koltès, hermano del autor, quien de forma amable y desinteresada, ha prestado su colaboración aportando información y documentos de incalculable valor para esta investigación.



## Capítulo 1

### El espacio en Koltès: lugar de encuentro, lugar de conflicto

Le lieu chez Koltès est primordial: c'est la matrice de l'œuvre. Le lieu touche les sens, ébranle l'imagination, sécrète les personnages, engendre l'action. (Bataillon, 1988, pp. 24-27)

En efecto, el espacio es una cuestión primordial dentro de la dramaturgia de Bernard-Marie Koltès, pues es al mismo tiempo hábitat y lugar de encuentro con el Otro y, por lo tanto, de conflicto. El espacio está ligado íntimamente al personaje, convirtiéndose en una prolongación del « yo », y como tal, lo defiende de la amenaza que supone cualquier intrusión de un cuerpo extraño.

Admirador de la naturaleza cósmica de las novelas de Melville o Conrad, Koltès posee una particular concepción del espacio como metáfora de la alteridad, de la que estas tres piezas son paradigmáticas, bien mediante la contraposición de espacios opuestos, bien a través de la irrupción de personajes extraños a ese *topos*. M.-P. Sébastien ya advierte que en Koltès, el espacio es siempre intensivo: « tous les lieux existent et sont expérimentables, aucun n'est simple transition vers autre chose » (2001, p. 9). Dicho de otro modo, existe una más que notable carga semántica del espacio, al que los personajes adscriben físicamente su pasado y su futuro, como puede constatarse en la utilización de peritextos<sup>14</sup> que ayudan a completar la configuración tanto de personajes como de elementos escénicos. Existe, pues, una indisolubilidad entre espacio e identidad, que lleva al héroe a emprender una encarnizada defensa de su territorio cuando alguna de sus esferas —íntima, personal, social, pública— se ve amenazada. Por lo tanto, más que de espacio, es quizá necesario hablar de territorio, pues el *topos* koltésiano se caracteriza, además, por la existencia de fronteras, materiales o inmateriales. Cualquier elemento perturbador ajeno al territorio provoca una fractura en el orden normal de las cosas y constituye el origen del conflicto, como sucede en las tres

---

<sup>14</sup> Koltès adjunta elementos peritextuales al término de las tres obras teatrales que componen nuestro corpus: Los Carnets en *Combat de nègre et de chiens*; Un hangar à l'ouest, en *Quai Ouest*; y Cent ans de la famille Serpenoise, en *Le retour au désert*; con el fin de aportar información sobre el argumento y los personajes.

obras del corpus. Así, en *Combat de nègre et de chiens*, Alboury llega para reclamar el cadáver de su hermano y darle sepultura; en *Quai Ouest*, Koch irrumpe en un hangar para cometer suicidio; mientras que en *Le Retour au désert*<sup>15</sup>, Mathilde regresa al hogar familiar clamando venganza. En este sentido, no podemos obviar que la obra de Koltès posee un importante valor premonitorio del choque intercultural existente en la actualidad, en un mundo que, paradójicamente, ha abolido las fronteras y las distancias –al menos en cierta medida– y que asiste al fenómeno de la mundialización de las grandes *polis*, que engloban una multiplicidad de etnias y culturas.

El conflicto entre culturas se materializa mediante un sentimiento latente del peligro del contacto con el Otro, que es una constante en la obra de Koltès, especialmente en estas tres obras cuya publicación es prácticamente consecutiva<sup>16</sup> y que serán puestas en escena por Patrice Chéreau. Esta fobia de los personajes hacia la alteridad es tal que alcanza los límites de la proxémica:

Or il semble qu'il faille prendre ici le mot « contact » au sens le plus littéral du terme. Ce n'est pas simplement la relation à autrui que l'on espère éviter à l'abri derrière les murs de sa maison, mais bien le contact physique, celui de la peau contre la peau, qui véhicule avec lui son lot de menaces et de terreurs, faisant advenir au sein des pièces ce que l'on peut bien considérer comme un imaginaire de la contamination. (Nativel, 2011, pp. 335-342)

Nativel subraya un dualismo en los personajes de Koltès, conscientes de su permeabilidad al otro y, por tanto, vulnerables; de ahí su voluntad de protección y el radicalismo de su vínculo con el espacio, como se puede percibir en el Adrien de *Retour*, empeñado en proteger su mansión de la intrusión de Mathilde<sup>17</sup>; o en el Cal de *Combat*, y su temor a enfermar por el contacto con la tierra africana o sus habitantes<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> En adelante nos referiremos de manera abreviada a las obras de nuestro corpus: *Combat*, *Quai Ouest* y *Retour*. Asimismo, en las referencias, obviaremos la fecha de la edición y señalamos la página precedida de una coma.

<sup>16</sup> *Combat de nègre et de chiens* se publica en 1983, *Quai Ouest*, en 1985, y *Le retour au désert*, en 1988. Koltès también publicó en 1986 *Dans la solitude des champs de coton*.

<sup>17</sup> « Mais cette maison, tu l'as abandonnée pour fuir je ne sais où je ne sais quoi ; et maintenant, elle a pris ses habitudes sans toi ; elle a son odeur, elle a ses rites, elle a ses traditions, elle reconnaît ses maîtres. Il ne faut pas la brusquer, et je la protègerais si tu veux la saccager » (*Retour*, p. 14).

<sup>18</sup> « Je te prêterai mes chaussures ; il ne manquera plus que tu attrapes une sale maladie » (*Combat*, p. 50).

Volviendo a lo meramente espacial, y siendo Koltès un fiel seguidor de la regla clásica de las tres unidades, la de lugar no constituye ninguna excepción, aunque en algunos casos existen matices que analizaremos más adelante. Las obras del presente estudio, no obstante, presentan una curiosa heterogeneidad de ámbitos entre sí, que van desde la esfera privada, representada por el domicilio familiar de *Retour*, hasta la internacional del campamento de *Combat*, sin olvidarnos de la urbana, perteneciente a los bajos fondos de *Quai Ouest*. En todas ellas existe, asimismo, una oposición latente con otro espacio diegético, representado o no: África en *Combat*, la ciudad en *Quai Ouest*, y la provincia en *Retour*.

Por último, en la línea de esta heterogeneidad, es preciso completar esta breve introducción citando la interesante clasificación espacial concebida por A. Petitjean (1999, pp. 21-32) para *Quai Ouest*, que es también extensible a las otras dos piezas que conforman este corpus. Éste distingue entre cinco espacios recurrentes, según sus características: « espace de destruction » –que asocia al abandono y a la decadencia; « espace de danger » –ligado a la violencia y a la venganza; « espace d’animalité » –relacionado con la presencia de animales que suscitan aversión o desconfianza; « espace de passage ou de mouvement » –asociado al encuentro o a la separación; y « espace de nuit » –unido a la noche y la oscuridad.

### **1.1. *Combat de nègre et de chiens*, dos espacios concéntricos en conflicto**

La situación inicial de *Combat* recuerda poderosamente a la tragedia de Antígona: un cadáver y un personaje que se obstina en darle sepultura. En este caso, es un hombre negro, Alboury, quien se adentra en un campamento instaurado por una empresa de obras públicas francesa que opera en África, para reclamar el cuerpo muerto de un obrero. Horn, jefe de las obras, no puede entregarle el cadáver, puesto que el homicida –Cal, el ingeniero– se ha deshecho previamente de él. Así pues, ante la imposibilidad de efectuar la entrega, Horn trata de buscar una estrategia para compensar de algún modo al compañero del obrero asesinado. Sin cuerpo que sepultar, Alboury terminará cobrándose la vida del asesino. Por otro lado, se produce la llegada de una

joven francesa, Léone, al campamento de los blancos, invitada por Horn para conocerse y contraer matrimonio. Su venida desatará las tensiones dentro de la empalizada, aunque ella, fascinada por el continente negro, se enamorará de Alboury, siendo finalmente repudiada doblemente, por éste y por su prometido.

El concepto de África en *Combat* representa una metáfora, tanto de la vida como de la humanidad –como advierte el propio autor<sup>19</sup>; huyendo de cualquier lugar preciso o definido. Koltès introduce una visión cosmológica: no existe un « aquí » concreto, y sí muchas partes –aquí y allá– que constituyen un mundo dual en el que cualquier estertor de comunicación o entendimiento es utópico; en el que el miedo del ser humano le devuelve al estado salvaje.

Hablar del espacio en *Combat de nègre et de chiens* implica, desde su mismo título, partir de una oposición entre dos sujetos concretos introducida por la palabra « combate ». Ambas partes son negro y perros –éstos últimos, metáfora del hombre blanco presente en tierra africana y, sin embargo, ausente y extraño. De este modo, esta lucha de poder está inevitablemente ligada al territorio: la singularidad del argumento de la obra, que sitúa un trozo de occidente en pleno continente africano, introduce dos espacios perfectamente delimitados en los que subyace toda una red de oposiciones, que analizaremos en este punto. Ambos espacios responden a una disposición concéntrica, con el poblado dentro de la cerca, efecto que Koltès concibe de manera intencional:

L'espace concentrique réalisé sur scène par l'écriture ne s'installe que pour contredire et annuler la définition du concentrique qui voudrait que des êtres à la périphérie soient régulièrement distribués et reviennent périodiquement. (Sébastien, 2001, p. 60)

En efecto, esta contradicción entre centro y periferia, carentes de cualquier relación de pertenencia, se refuerza por la instauración artificial del campamento de la multinacional francesa, de manera que el choque se antoja pronto inevitable. El

<sup>19</sup> « Ce qui se passe dans la pièce, ce sont des choses que j'ai également trouvées à Paris. Ce n'est donc pas une enquête sur la vie sur les chantiers en Afrique. Tout cela peut aussi bien arriver dans une HLM de Sarcelles. Le lieu « Afrique » est en même temps une métaphore » (*Une part de ma vie*, p. 34).

desarrollo de la obra es lento, lo que incrementa la tensión dramática, hasta que África recupera el territorio perdido mediante implosión: la periferia ejerce un movimiento implosivo invasor que borra cualquier marca de alteridad. Es el triunfo de la naturaleza por la destrucción total de la zona de obra y, por ende, el del continente negro, que recupera su alma y borra la huella del hombre blanco.

En la introducción a este punto ya mencionamos la utilización del espacio koltesiano como metáfora del peligro del contacto con la alteridad<sup>20</sup> en varios estadios. En *Combat*, existe una delimitación física del espacio mediante barreras y empalizadas, instauradas con el fin de evitar cualquier contacto e intrusión del otro en el propio territorio. A pesar de ello, la pieza comienza con la penetración de Alboury en espacio ajeno para reclamar el cuerpo de su « hermano », lo que es considerado una infracción por los blancos, que no reparan en que la propia construcción de su obra en el corazón de África supone también, de algún modo, una invasión.

### **1.1.1. Oposición entre « dentro » y « fuera »**

La dupla formada por Horn y Alboury se revela paradigmática en lo concerniente a este punto, pues anticipa el conflicto espacial entre el centro y su periferia, mediante la imposibilidad de entendimiento entre ambos, a pesar del afán negociador del primero:

Il faut avouer que vous êtes particulièrement difficile ; c'est impossible de négocier, avec vous. Faites un effort de votre côté. [...] (*Bas :*) Je sais bien que les gens du ministère sont furieux. Mais moi, comprenez-vous, je n'ai aucune responsabilité dans ces décisions de haut niveau ; un petit chef de chantier ne décide rien ; je n'ai aucune responsabilité. (*Combat*, p. 29)

La organización espacial explicitada por ambos personajes forma parte de una más amplia metáfora de la alteridad, entendida tanto desde un nivel individual como

---

<sup>20</sup> « Le danger du contact avec l'altérité » (Nativel, 2011, p. 335-342).



social. De este modo, tomando como punto de partida dos espacios bien diferenciados – « dentro » y « fuera », Koltès teje todo un entramado de oposiciones<sup>21</sup> que no hacen sino reforzar la importancia de la pertenencia a un territorio.

En primer lugar, hay que hacer referencia a la contradicción entre el blanco y el negro. Ambos encarnan los valores de sus respectivos universos, cuya confrontación es inevitable desde el primer encuentro. La figura paradigmática de la civilización blanca es Horn, que representa el desarrollo y la técnica, pero también la burocracia y la política. Por ello, el lenguaje constituye un laberinto lleno de trampas que hay que dominar para referirse a un cosmos artificial, creado por ese progreso al que el hombre blanco ha llegado. Por el contrario, el hombre negro no necesita de esas invenciones, ni de palabras artificiales con significante y significado, ya que se mantiene aún ligado a la naturaleza. Su estado es salvaje y, por tanto, desprovisto de sentimiento: « le monde naturel est déjà fait de choses qui en ont les signes et que le sentir est immédiatement réalisateur du monde naturel » (Sébastien, 2001, p. 75). Así, a través de Alboury escuchamos la voz de la naturaleza : son los paisajes, las puestas de sol, el viento o las nubes, quienes realmente expresan sus estados de ánimo: « Est-ce possible que ce petit nuage entre le soleil et toi [...] est-ce possible que ce petit nuage me fasse geler alors que tout autour de moi, les gens transpirent et le soleil les brûle? » (*Combat*, p. 32). Los diferentes códigos impiden cualquier comunicación efectiva, por eso son dos mundos irreconciliables, por eso ambos experimentan un sentimiento de completa extrañeza, como Cal hace ver a Léone: « Ici, on devient presque des sauvages; je le sais; c'est que c'est à l'envers du monde, ici » (*Combat*, p. 50). No se trata de un mero distanciamiento, sino de una antítesis absoluta que sobrepasa el patrón de Rimbaud « Nous ne sommes pas au monde »<sup>22</sup>.

Esta primera oposición espacial anticipa, asimismo, dos ambientes inversos caracterizados por la presencia o la ausencia de luz. Este aspecto, de capital importancia para la puesta en escena, simboliza igualmente el antagonismo existente entre

<sup>21</sup> M-P. Sébastien, en su obra *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*, señala: « Quatre personnages seulement, en deux théâtres, organisent l'espace. Horn, petit chef blanc et Alboury, émissaire noir, combinent leurs oppositions pour installer le conflit immédiat entre le centre apparent, le chantier et les entours indéfinis de l'Afrique. Léone, femme blanche prenant le parti des Noirs, affronte Cal, homme blanc prenant parti des chiens. Léone et Cal habitent également l'espace intérieur du chantier, mais Léone est déjà l'indice de la pénétration du dehors » (2001, p. 72).

<sup>22</sup> A. Rimbaud realiza esta afirmación en el capítulo *Délires I. Vierge folle. L'époux infernal*, perteneciente a su obra *Une saison en Enfer*, donde condena su fracasada aventura amorosa con Verlaine. Ambos poetas llevaron a cabo una relación que, a pesar de todo lo que les debía aproximar, termina trágicamente. Es el joven poeta quien, dando la palabra a Verlaine, hace balance de los años que han compartido, culpándose implícitamente de la decepción amorosa.

civilización y naturaleza. Asimismo, que la acción se desarrolle entre el crepúsculo y el amanecer, aumenta notablemente la sensación de peligro y de contraste existente entre la oscuridad absoluta y sobrecogedora que rodea el espacio cerrado del campamento, y éste, alumbrado artificialmente por focos que componen una barrera luminosa de protección hacia las posibles amenazas exteriores. Una vez más, Koltès subraya la existencia de dos mundos antagónicos, mediante la creación de dos espacios escénicos, que pone en relieve a partir del uso eficaz de la iluminación: El exterior, África, respeta el orden temporal de la naturaleza, a la que se mantiene ligada, rechazando el equipamiento eléctrico; es decir, la técnica humana. Para los negros, la noche también forma parte de la vida, por eso Alboury se camufla en ella hasta la mimesis total, de modo que resulta al mismo tiempo indetectable y omnipresente para los blancos, tal es su temor hacia aquel. Sólo Cal es capaz de percibir su presencia a través del olfato<sup>23</sup>, de acuerdo con su naturaleza canina. La más ligera sospecha sobre alguien acechando en la oscuridad solo acrecienta el sentimiento de peligro en el campamento, que recurren a la luz artificial en forma de linterna, farol, generador o fuegos de artificio. Por el contrario, la claridad excesiva parece trastornar a Alboury, pues su cuerpo y su alma se nutren de una iluminación cósmica: « Mes yeux ne supportent pas la trop grande lumière, ils clignotent et se brouillent; ils manquent de l'habitude de ces lumières fortes que vous mettez le soir » (*Combat*, p. 13). Así, cuando finalmente se impone la ausencia de luz por la avería del generador y, por tanto, termina esta oposición; se anuncia el desenlace final de la obra. La muerte de Cal a manos de Alboury subraya el triunfo de la oscuridad sobre la luz, la victoria de la naturaleza sobre la técnica: « Ne t'inquiète pas; ce n'est qu'une panne; ne bouge pas. Moi, je dois m'en aller; adieu bébé. Ne m'oublie pas, ne m'oublie pas » (*Combat*, pp. 105-106).

### **1.1.2. Territorialización y desterritorialización**

Al hilo del conflicto espacial entre centro y periferia que se genera en la obra, resulta imperativo vincular algunos de los conceptos relativos al territorio acuñados por Deleuze y Guattari en sus trabajos conjuntos, especialmente en *L'Anti-Edipe* (1972) y *Mille Plateaux* (1980). En efecto, ambos filósofos parten de una concepción del espacio

<sup>23</sup> Las didascalias muestran a Cal olfateando la posible presencia de Alboury en varias ocasiones: « (*Il se met à flairer*) » (*Combat*, p. 76); « (*Flairant*) » (*Combat*, p. 77); « (*Il flaire*) » (*Combat*, p. 104).

como generador de diferencia por la acción de la distancia, introduciendo más tarde una visión dual de éste, liso o estriado, que se reproduce a la perfección no ya en *Combat*, sino a lo largo de la producción dramática de Koltès. Precisamente, no podemos pasar por alto la noción de *déracinement*<sup>24</sup> que sobrevuela toda su obra –como él mismo reconoce– sin aludir de manera indirecta al territorio, término de importancia capital en Deleuze y Guattari, quienes le otorgan un valor existencial<sup>25</sup>. Por lo tanto, el territorio es un espacio que necesita de la experiencia y de la subjetividad humana, que trasciende lo meramente geográfico, puesto que también se compone de lo inmaterial, como las emociones o los recuerdos del individuo.

Marcados como están por una disposición espacial que favorece el límite y la frontera, los personajes de Koltès son territoriales por naturaleza, como lo es el león en la sabana. En *Combat*, existen dos personajes antagónicos y fuertemente ligados a su espacio vital, Cal y Alboury. Por no citar la lucha fratricida entre Mathilde y Adrien por el dominio de la mansión familiar en *Le Retour au désert*, o las subrepticias escaramuzas entre los habitantes del muelle oeste por el control del hangar. Léone es la sola excepción entre todo este elenco: extranjera y mujer, desempeña el rol de mediadora entre dos mundos, puesto que, en realidad, no pertenece a ninguno de ellos. En realidad, Léone es un ser desarraigado que viene a justificar el concepto de *déterritorialisation*, por el cual un material se libera de su funcionamiento primario o inicial, de modo que queda libre o desalienado. Dicho de modo más simple, « C'est le mouvement par lequel on quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite » (Deleuze y Guattari, 1980, p. 634). Aunque es invitada por Horn al campamento de la empresa, pronto Léone encuentra a Alboury al otro lado de la alambrada y, si bien no llega a culminar su movimiento desterritorializador en lo físico por el rechazo de aquel, sí experimenta una sustracción de las formas de subjetivación alienantes que imperan en su lado de la verja. Así, en su primer encuentro, varía su código lingüístico, pasando del francés al alemán, en un intento de diferenciarse del resto de los blancos que habitan el campamento. Posteriormente, cuando ya han trabado relación, se queja de sus zapatos, que le aprietan los tobillos, gesto en el que subyace una connotación negativa hacia la cultura occidental: « J'ai mal aux pieds. Ces chaussures sont terribles; elles vous scient

---

<sup>24</sup> « On ne peut parler d'histoire qui ne rende pas compte d'un déracinement » (*Une part de ma vie*, p. 30).

<sup>25</sup> « Le concept de territoire implique certes l'espace, mais ne consiste pas dans la délimitation objective d'un lieu géographique. La valeur du territoire est existentielle: il circonscrit pour chacun le champ du familier et de l'attachant, marque les distances avec autrui et protège du chaos » (Zourabichvili, 2003, p. 28).

la cheville et les orteils [...] Oh, avec cela je ne me sens pas le courage de faire des kilomètres » (*Combat*, p. 72).

Deleuze y Guattari aportan un nuevo modelo por el que distinguen entre dos espacios de naturaleza diferente, uno liso y otro estriado:

L'espace lisse est occupé par des événements ou des heccécités, beaucoup plus que par des choses formées ou perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception *haptique*, plutôt qu'optique. Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse les matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distances et non pas de mesures. *Spatium* intense au lieu d'*Extensio*. Corps sans organe, au lieu d'organisme et d'organisation. La perception est faite de symptômes et d'évaluations, plutôt que de mesures et de propriétés. C'est pourquoi ce qui occupe l'espace lisse ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces. Craquement de la glace et chant des sables. Ce qui couvre au contraire l'espace strié, c'est le ciel comme mesure, les qualités visuelles mesurables qui en découlent. (Deleuze y Guattari, 1980, p. 598)

Observamos, pues, cómo esta diferenciación entre espacio liso y espacio estriado corresponde notablemente a la oposición entre dentro y fuera dispuesta en *Combat*. El interior, ocupado por los blancos, concierne a un espacio organizado y medido, en el que la territorialización es obligatoria y la sociedad se organiza para imponer sus valores. Es, por lo tanto, un espacio estriado, en el que los roles y las funciones de cada cual están perfectamente definidas, en aras de un orden necesario. El liso, por su parte, está desprovisto de obstáculos y permite una completa libertad de movimientos a los cuerpos, entroncando así con el exterior, representado por África. No en vano, Koltès

indica mediante el uso de didascalias esos « vientos, ruidos, fuerzas y cualidades táctiles y sonoras »<sup>26</sup> a los que ambos autores se refieren.

En las otras dos obras de nuestro estudio se produce una alteración del modelo deleuziano, puesto que no existe una oposición explícita entre espacio liso y estriado. *Quai Ouest* reproduce dos espacios en oposición, con la particularidad de que ambos son estriados, pues cada uno posee sus normas y sus códigos. Se trata, por un lado, de la zona del muelle y el hangar; y por otro, de la ciudad situada al otro lado del río. Éste último ha surgido, además, por la degradación del otro espacio y producto de una reterritorialización, término que explicaremos a continuación. En cuanto a *Retour*, al inicio, la casa Serpenoise es un claro modelo de espacio estriado, pero la acción desestabilizadora de Mathilde, a su llegada, lo convulsiona todo. El espacio familiar se convierte en un espacio abierto en el que la rigidez antaño impuesta por Adrien queda en evidencia. En este caso, también se impone hablar de una reterritorialización, llevada a cabo por Mathilde cuando decide abandonar Argelia y regresar al domicilio que le pertenece en herencia. Toda desterritorialización supone una reterritorialización ulterior, consistente en la acción de recodificarse e inventar un nuevo territorio, lo que Deleuze y Guattari también llamaron « ré-cédictianiser » (1980, p. 285); que no comporta únicamente un valor geográfico, sino que también engloba acciones, tales como las costumbres o los ritos. Así pues, Mathilde no solo se reinstala en la casa de la familia, con ella se produce una regresión a su propia infancia, que reproduce mediante las frecuentes disputas con su hermano, que no son más que cantinelas cuyo objetivo es la reterritorialización. Otro ejemplo similar de este fenómeno se puede observar en *Quai Ouest*, que presenta varios personajes desterritorializados que han hecho suyo, de un modo u otro, el espacio del hangar, luego lo han reterritorializado: estos son, por un lado, los cuatro componentes de la familia hispana que abandonó su tierra para prosperar en occidente, sin suerte alguna; por otro, Fak y Abad.

Caso aparte es *Combat*, en cuyo planteamiento inicial se intuye una desterritorialización forzosa para la implantación del campamento de la empresa constructora, que entraña una consiguiente reterritorialización por parte de sus habitantes occidentales, quienes tratan de reproducir su sociedad, con sus códigos y

---

<sup>26</sup> Las didascalias de *Combat* incluyen referencias naturales e incluso sobrenaturales, anunciando especialmente el encuentros entre Albouy y Léone: « Le vent soulève une poussière rouge. [...] L'harmattan, vent de sable, la porte au pied de l'arbre » (*Combat*, p. 42).

valores en el interior. Sin embargo, la obra culmina con la trágica muerte de Cal y el abandono de Léone, síntoma de desterritorialización absoluta e irreversible, en la que los vectores de huida seguidos por ambos se han transformado en líneas de muerte y de abolición, respectivamente.

### **1.1.3. Conflicto interno**

De acuerdo con lo que Sébastien ha denominado « contrariété entre la femme et le chien » (2001, p. 76); el duelo entre Cal y Léone instala la discordia en el interior del campamento desde el momento en que la mujer —elemento extraño— hace su aparición. El movimiento implosivo que provoca con su entrada se explica a partir de un efecto de asimilación del espacio periférico. Aunque procede del mundo civilizado, Léone es una inadaptada, una *outsider* que ha sufrido el desprecio del hombre blanco y que, al contacto con África, ve en su pureza una posibilidad de redención. Pronto experimenta una especie de conexión cósmica con esta tierra, cuyos elementos despiertan en ella reminiscencias de vidas anteriores: « C'est quand j'ai vu les fleurs que j'ai tout reconnu; j'ai reconnu ces fleurs dont je ne sais pas le nom; mais elles pendaient comme cela aux branches dans ma tête, et toutes les couleurs, je les avais déjà dans ma tête. Vous croyez aux vies antérieures vous? » (*Combat*, p. 42).

Es, pues, su permeabilidad la que hace estallar todo, ya que el territorio penetra en su corporeidad hasta alcanzar la fusión absoluta. De este modo, la entrada de Léone supone la introducción de un pedazo de África en el interior del campamento, ya que hay un primer paralelismo entre la mujer menoscabada y Alboury, del que se siente más próxima que de ningún otro personaje, pues con él comparte la marca de los condenados, tal y como explica el propio Koltès:

Du point de vue de Léone, les Noirs sont des gens qui portent une condamnation sur leur visage, mais qui ne leur appartient pas en propre : c'est davantage une malédiction globale à laquelle ils sont assimilés. Léone sent la sienne d'une façon beaucoup secrète et individuelle. [...] Avec sa condamnation, elle se retrouve seule, et incapable d'exprimer son sens ou sa nature. [...] Celle des Noirs lui semble plus enviable, elle voudrait échanger, elle est jalouse, elle trouve son fardeau plus lourd et plus con, plus con surtout. (*Une part de ma vie*, p. 21)

De igual modo, expresa su malestar por ser blanca a causa de la incomprensión que siente: « Je ne suis pas vraiment une Blanche, non. Oh moi, je suis déjà tant habituée à être ce qu'il ne faut pas être, il ne me coûte rien d'être nègre par-dessus tout cela » (*Combat*, p. 92). En realidad, Léone encarna en sí misma a la naturaleza que penetra con ella en el interior del campamento. ¿Cómo obviar la analogía existente entre su inocencia virginal en un mundo eminentemente masculino y la naturaleza africana profanada por la industria? Ambas son víctimas de la doble moral de los blancos, que las protegen y desprecian a partes iguales. Así, es agredida verbalmente por Cal, que la trata de « bonniche » y « pudique » (*Combat*, p. 51), después de haber recurrido a la violencia física. Para el hombre europeo como Horn, la mujer es un objeto necesario que hay que cuidar, al contrario que para los africanos, cuyas mujeres han renunciado a su individualidad para erigirse en un pilar fundamental garante de la cohesión dentro de sus comunidades. Si atendemos a su relación con África, el jefe de obra se basa en un aparente respeto del orden establecido, por medio de un lenguaje engañoso y lleno de artificios, que en el fondo no oculta más que desprecio: « Maintenant, pour le reste, vous n'allez pas me reprocher à moi le fait que l'ouvrier soit malheureux, ici comme ailleurs; c'est sa condition, je n'y peux ficher rien » (*Combat*, p. 85). Por último, la brutalidad de Cal hacia la mujer –luego hacia el hombre negro y, por extensión, hacia África– justifica su violento final, que significa la derrota del hombre blanco. La marcha de Léone, que fracasa en su tentativa de asimilación con Alboury y es repudiada por Horn, marca la inmediata desaparición del campamento, eliminando así cualquier trazo de alteridad y, por tanto, de conflicto: África triunfa despiadadamente y recupera su territorio perdido.

## 1.2. *Quai Ouest*, el purgatorio al otro lado del río

Si ya advertimos en la introducción de la especial relevancia del espacio en Koltès, elemento vital para la configuración del personaje y la acción, en *Quai Ouest* es cuestión capital, como se adivina desde el propio título de la obra, que designa el topónimo en el que se desarrolla la acción. Se trata de un lugar inspirado y construido a imagen de otro real que el propio autor describe en una entrevista a A. Prique:

À l'ouest de New York, à Manhattan, dans un coin du West End, là où se trouve l'ancien port, il y a des docks ; il y a en particulier un dock désaffecté, un grand hangar vide, dans lequel j'ai passé quelques nuits caché. C'est un endroit extrêmement bizarre –un abri pour les clodos, les pédés, les trafics et les règlements de comptes, un endroit pourtant où les flics ne vont jamais pour des raisons obscures. (*Une part de ma vie*, pp. 12-13)

En lo espacial, *Quai Ouest* es, sin duda, continuadora de *Combat*; en primer lugar, tal y como se percibe en este fragmento, por el carácter marginal del *topos*. En la primera didascalia ya se define claramente el paisaje: « Dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port » (*Quai Ouest*, p. 7). Como en su predecesora, Koltès nos traslada a un *cul-de-sac* en el que chocan dos mundos antagónicos, en esta ocasión uno crudo y real y otro soñado y quimérico, incapaces de llegar a una entente.

La complejidad espacial es otro de los puntos comunes entre ambas obras. Lugar a la par simbólico y concreto, el hangar se constituye en « le lieu de l'âme, où tous entreront pour chercher l'obscurité, la grande ombre où dissoudre leurs crises et leurs inquiétudes » (Chéreau, 1995, pp. 107-108). Una vez más, Koltès conserva la unidad de lugar, incidiendo en la oposición entre interior y exterior que se experimenta a través de la luz que penetra por el techo, o de las corrientes de aire que entran por la puerta del hangar; pero también por la particular situación del mismo, emplazado en un barrio abandonado separado del centro por el río e incomunicado. Ese otro lado civilizado es



un potente espacio diegético, que se revela no sólo en las didascalias, sino mediante la palabra de los personajes y los monólogos entrecomillados<sup>27</sup>.

Partimos, pues, de un lugar «*exceptionnel et, pourtant, qui ne nous est pas étranger*» (*Une part de ma vie*, p. 13). Un hangar abandonado, enclavado entre una autopista y un río, por lo tanto aislado y sin escapatoria posible, pues los servicios de transporte hasta esta parte marginal de la ciudad son ya inexistentes, incluido el antiguo ferri que cruzaba el río. Los habitantes de este extraño universo fugitivo son dos generaciones de una familia de inmigrantes hispanos: Rodolfe y Cécile, y sus hijos Charles y Claire, de veintiocho y catorce años, respectivamente. Llegados en busca de una vida mejor, resisten resignados a la realidad de su condición de inmigrantes, a excepción de Charles, que aún mantiene la esperanza de alcanzar el otro lado. Allí habitan también Abad y Fak, negro y asiático, con quienes aquel comparte chanchullos *—business*<sup>28</sup>.

Como es habitual en las obras que forman nuestro corpus de estudio, la acción comienza con una intrusión, perpetrada por un hombre de negocios, Maurice Koch, y su secretaria y posible amante, Monique. Si en *Combat*, Alboury venía buscando un muerto, Koch viene a buscar a la muerte misma, con la consiguiente perturbación del orden establecido en aquel territorio desamparado. En él, Charles ve la ocasión de escapar de su miserable futuro, ligado perpetuamente a aquel horrible lugar sin esperanzas, por lo que decide acompañar a Koch al borde del río para que se arroje al agua. Sin embargo, Abad, temiendo que un cadáver atrajera a la policía, impide el suicidio. Monique, que se opone a la voluntad de su jefe, quiere escapar de allí con él, pero su presencia ha suscitado ya los intereses de los habitantes del hangar, favoreciendo la formación de dos clanes, atraídos por el afán de lucro y obrando en pos de su propio beneficio: los que apoyan el proyecto de Charles, y los que quieren favorecer a Monique. Se desencadenan entonces una serie de negociaciones entre unos y otros, con el sólo propósito de obtener algo a cambio. Este *deal* entre clandestinos y burgueses está marcado por una lucha de voluntades sin tregua entre el amor y la muerte, que finalmente terminará en el vacío, la nada; pues el fracaso absoluto, la frustración y la destrucción se impondrán al final de la obra: Koch muere insensible a las súplicas de Monique, pero también morirán Cécile, que reniega de sus orígenes y

<sup>27</sup> Koltès emplea el recurso del monólogo para dar voz a Abad, Rodolfe y Fak, en este orden, a lo largo de la obra.

<sup>28</sup> Palabra utilizada por Charles en varias ocasiones a lo largo del texto para referirse a sus asuntos comerciales.

desprecia a su marido; y Charles, disparado por Abad con el kalashnikov que le proporciona Rodolfe.

Si, siglos atrás, Molière nos enseñaba en sus comedias ejemplarizantes que el orden natural de las cosas no puede ni debe ser alterado; la esencia del drama koltésiano reside en la destrucción absoluta producto de una perturbación del orden, en este caso, espacial, como ilustra a la perfección *Quai Ouest*. Nada quedará al final, salvo el fracaso de unos personajes condenados a la exclusión y al vacío que simboliza esa parte del muelle.

### **1.2.1. La marginalidad espacial**

La marginalidad es el foco vital de los personajes de Koltès, un ámbito al que el mismo autor se inscribe gustosamente para observar la vida de cerca, consciente de que tal elección lo enriquece, aunque lo distancie de la cotidianeidad. Podemos afirmar, pues, que comparte un carácter marginal con ellos, si tenemos en cuenta un cierto sentimiento de incomodidad con la sociedad occidental y su *modus vivendi*<sup>29</sup>, así como la elección personal por una vida libre de convenciones –trabajo, matrimonio, familia–, que se puede interpretar como una revuelta consciente y voluntaria contra los usos sociales del siglo XX. Pero volviendo al espacio, cabe preguntarse el porqué de esta elección consciente y constante en la producción dramática de Koltès, de la cuál quizá *Quai Ouest* sea el más claro ejemplo. El director teatral M. Thalheimer, autor del montaje de *Combat de nègre et de chiens* para el Théâtre de la Colline, lo explica en los siguientes términos:

---

<sup>29</sup> Después de sus primeros viajes a París y New York, en 1968, comienza una búsqueda consciente de la diferencia en el ser humano, como consecuencia de la frecuentación de espacios marginales pertenecientes a estas polis. En aquel momento, deslumbrado por el descubrimiento de otro mundo, subyacente en nuestra propia civilización, se muestra convencido de poder llevar una vida no ordinaria: « Je me suis dit: qu'est-ce que je vais passer huit heures par jour pour travailler pour un patron, amasser un salaire, faire des économies... ça n'a pas de sens. J'ai décidé que je ferais ce que j'avais envie de faire » (*Une part de ma vie*, p. 150).

Aux marges où les gens doivent lutter, pour eux-mêmes ou pour quelque chose, c'est là que se montre le plus souvent, dans le combat de ces gens, ce qui est à la base de cette société. Par contre, plus on avance vers le centre, plus la vraie vie disparaît et devient totalement inintéressante, parce qu'elle ne fonctionne que par refoulements. (2010, pp. 5-8)

En suma, de acuerdo con esta afirmación, es en los márgenes donde se encuentra la pura esencia de la vida, ya que el ser humano regresa, en cierto modo, a su condición animal, se convierte en salvaje, tal y como ya señalaba Cal en *Combat*, en una frase reveladora por su peso en la dramaturgia koltésiana, a la que ya se ha hecho alusión con anterioridad en este mismo estudio: « Ici, on devient presque des sauvages; je le sais; c'est que c'est le monde à l'envers ici » (*Combat*, p. 50). En *Quai Ouest* encontramos continuación a este pensamiento, en un primer momento, con Cécile, quien insiste en numerosas ocasiones en esta « animalización » sufrida por los inquilinos del hangar y desprecia el medio en el que tiene que sobrevivir: « Je m'entends bien avec les sauvages, je suis une vieille sauvage moi-même, mon mari me dit que je resterai toujours une sauvage même si je fais la putasse » (*Quai Ouest*, p. 54) ; « Je veux respirer un peu entre sauvages » (p. 54) ; « Je ne veux pas que ton plan soit pour toi tout seul, que tu nous laisses plantés dans cette merde au milieu des sauvages » (p. 42). Así pues, tanto Cal como Cécile evidencian la marginalidad del entorno en que habitan al execrarlo. No obstante, es especialmente Monique –personaje que más incide en la importancia de la espacialidad, como luego comprobaremos –, quien se opone con más virulencia a la aserción de vida antes propuesta: « Ce n'est pas le monde vivant ici » (p. 16). En consecuencia, es oportuno mencionar de nuevo la célebre cita rimbaldiana, « Nous ne sommes pas au monde. La vraie vie est absente » (1999, p. 188), situada en la misma línea, ya que ambas niegan la existencia de vida en el mundo marginal; no sin antes trazar un paralelismo con la afirmación de Thalheimer. Aparentemente opuestos, pues aquel sitúa la verdadera vida en el margen, mientras que éste constata su ausencia; en realidad ambas afirmaciones tienen el mismo sentido, ya que quien toma la palabra en la alquimia del joven poeta es un Verlaine –*vierge folle*– espantado de su aventura pagana junto a éste y arrepentido de haber dejado atrás la cotidianeidad de su anterior vida. No ocurre así con el pensamiento de Cal, Cécile y Monique, que sienten auténtica repulsión de su permanencia en el medio marginal.

El paganismo voluntario de Rimbaud está ligado a la idea de marginalidad en Koltès, que observamos en la concepción de su teatro: « Je détesté le théâtre, parce que le théâtre, ce n'est pas la vie ; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie » (*Une part de ma vie*, p. 55). Mediante esta enunciación tan paradójica, se pone de manifiesto que el teatro es un territorio marginal frente a la vida real –lo que sin duda parece un hecho esencial para que el autor decidiese dedicarse a la dramaturgia–, al tiempo que en lo meramente biográfico, parece corroborar una fuerte necesidad de alejamiento de la vida tal y como es entendida en occidente.

Paradigma de espacio marginal, *Quai Ouest* muestra un entorno salvaje y peligroso en el que los códigos que rigen la sociedad civilizada carecen de valor alguno. Es un lugar crudo, decadente y en abandono, que Monique –personaje completamente ajeno al medio e intruso a su pesar, pues viene acompañando a Koch para convencerle de que desista de su intento de suicidio–, describe en estos términos en sus primeras réplicas:

Les cafards, les rats et les cafards ont pénétré ici comme des soldats vainqueurs ; les propriétaires ont laissé les murs se lézarder, les vitres brisées n'ont pas été remplacées, les vieux sont morts ; alors les commerçants ont fini par désertir ces quartiers et aujourd'hui tous ces immeubles, des kilomètres de rues bordées d'immeubles ne rapportent plus un sou, pas un centime à personne, rien du tout, rien, c'est dégoûtant. (*Quai Ouest*, p. 16)

Este personaje cumple una función como localizador de la acción, señalando además la escisión existente entre el hangar y el mundo exterior, a través de juicios descriptivos y valorativos sobre el medio y sus habitantes<sup>30</sup>, como apunta S. Palm:

---

<sup>30</sup> Monique se refiere al hangar como a « un trou dégoûtant » (*Quai Ouest*, p. 13), y califica a sus habitantes de « brutes, clochards, malades, miteux, déchets [...] fous mal lavés [...] raclure d'êtres humains » (p. 83).

Ce monde, auquel elle ne se réfère pas directement, mais qui se reflète dans la description du quartier ordinaire qui fut « autrefois », est présent à la fois dans les rêves d'une vie ordinaire que nourrissent les habitants du hangar et dans tous les propos de Monique qui, en dévalorisant le hangar, évoquent son contraire. (Palm, 2001, p. 90)

En realidad, todos los personajes que se dan cita en el hangar son extraños al lugar y sólo sus particulares circunstancias vitales les han llevado a terminar allí. Se trata de seres desarraigados por diversas causas: los intrusos, Koch y Monique pertenecen al otro mundo, aquel que se sitúa en la otra orilla del Hudson; Rodolfe y Cécile, son inmigrantes hispanos que no han logrado alcanzar la tierra prometida por la que dejaron atrás su anterior vida; sus hijos, Charles y Claire, criados en occidente, son el símbolo del desarraigo absoluto, pues ya no pertenecen a ninguna parte; por último la presencia de los dos extranjeros, Fak y Abad, cuyo origen exacto desconocemos, supone el último peldaño de la marginalización.

### **1.2.2. Lugar de espera**

Por su status de área marginal y en desuso, el hangar del muelle oeste es un territorio a conquistar, lo que genera los diferentes conflictos de la obra. No es, por tanto, un lugar banal o carente de interés; al contrario, todo extraño debe plegarse a las reglas tácitas de los propietarios –Charles, Fak y, en última instancia, Abad, personaje observador de cuanto sucede y cuya intervención final es decisiva. Quien vive allí ha de seguir el sistema de trapicheos desarrollados por estos delincuentes, que controlan e influyen en todo cuanto acontece en ese particular *finis mundi*.

*Charles se dirige vers Abad. Abad et Charles se parlent à l'oreille. Charles revient vers Koch.*

CHARLES (à Koch). – Il veut savoir qui vous cherchez.

KOCH. – Personne.

CHARLES. – Qu'est-ce que vous êtes venu faire ici, alors ?

KOCH. – Mourir ; je suis ici pour mourir.

[...]

*Abad parle à l'oreille de Charles qui revient vers Koch.*

CHARLES. – Il veut savoir pourquoi tu veux régler tes sales affaires ici.

KOCH. – J'ai connu ce quartier, autrefois. Je cherchais un endroit qui me ressemble. Je veux seulement qu'on me laisse approcher du fleuve, qu'on me laisse ramasser deux pierres. Je ne ferai aucun bruit. Je ne veux pas qu'on me frappe, qu'on me fasse mal. Je n'ai plus rien à donner.

[...]

*Abad et Charles se parlent, longuement à l'oreille.*

CHARLES (à Koch). – Il ne veut pas.

KOCH. – Pourquoi ?

CHARLES. – Il dit qu'un mort ici attirerait la police.

(*Quai Ouest*, pp. 21-23)

La figura del maleante no es sólo sobre quien recae la titularidad del lugar, sino la propietaria de los proyectos, las ambiciones y sueños de todos, ya que todo habitante del entorno del muelle quiere escapar antes o después. Ninguno llegó allí voluntariamente y ninguno quiere permanecer; de ahí la lucha que genera la llegada de los intrusos Koch y Monique. El espacio que rodea a todos ellos es postapocalíptico, formado por escombros de un pasado mejor no tan lejano, que recuerda el primero:

Autrefois il y avait des lampadaires, ici; c'était un quartier bourgeois, ordinaire, animé, je m'en souviens très bien. Il y avait des parcs avec des arbres ; il y avait des voitures ; il y avait des cafés et des commerces, il y avait des vieux qui traversaient la rue, des enfants dans des poussettes ; les anciens entrepôts du port servaient de parkings et certains, de marchés couverts. C'était un quartier d'artisans et de retraités, un monde ordinaire, innocent. Il n'y a pas si longtemps. (p. 15)

Koltès nos sitúa en un territorio del que es imposible huir si no es hacia delante, es decir, a través de la muerte. El muelle se convierte así en un purgatorio, en el que los personajes esperan para el tránsito entre la vida y la muerte, pues no hay otro modo de salir, aislado como está, rodeado de la nada y con toda vía de comunicación

cortada. Y efectivamente, ese será el destino de los tres personajes que más anhelan una salida –Koch, Charles y Cécile.

En una línea similar, en cuanto a que insiste en el aislamiento y la imposibilidad de una salida efectiva, se sitúa M.-P. Sébastien, quien introduce la idea de « lieu comme une impasse »<sup>31</sup>, señalando el carácter horizontal del espacio enclavado entre el río y la autopista y, por tanto, de una sola dimensión. Ante la nada como probable porvenir, los habitantes del hangar fundamentan sus proyectos y estrategias en ese Otro que encarna Koch, en cuya llegada ven quizá su última esperanza de huida. Es, pues, la voluntad común de abandonar este reducto abominable de civilización, el elemento desencadenante de las peripecias de los diferentes personajes y, por ende, del conflicto.

### **1.2.3. Espacios diegéticos opuestos**

*Quai Ouest* comparte con las dos obras que componen el corpus de este estudio una dialéctica de oposiciones basada en el espacio<sup>32</sup>, que ya explicamos en *Combat*. La existencia de dos espacios diegéticos como son el hangar –lugar donde se desarrolla la acción–, y la ciudad –situada al otro lado del río, espacio no representado y sin embargo referencial–, entraña un sistema de opuestos a otros niveles que ponen en relieve las diferencias de los territorios y sus habitantes. G. Bachelard define el espacio como un « horrible en dedans-en dehors » (1961, p. 243), y esa es precisamente la primera oposición que adquiere relevancia, entendiendo el « dentro » como el interior del hangar y el « fuera » como el resto de lugares que conforman el muelle oeste. El contraste existente entre el agujero en ruinas de *Quai Ouest* y la tierra prometida del otro lado es una constante a lo largo de todo el texto. Si anteriormente señalábamos la importancia de Monique como localizadora de la acción, la presencia de Koch –personaje ligado al dinero y a los objetos de lujo– activa la función referencial del otro espacio no visible,

---

<sup>31</sup> « Or l'impasse détruit l'illusion de l'avancée ; arrêtant la marche, elle ramène le mouvement des pieds à l'agitation du sur-place. La progression impossible oblige alors au recul, au demi-tour, sauf si, comme dans *Quai Ouest*, on se trouve sur un quai où n'aborde plus aucun ferry. Alors, même le demi-tour devient impossible et les êtres qui habitent le quai vivent dans une ville en étant coupés de la ville, en dehors du temps commun des hommes » (Sébastien, 2001, p. 18).

<sup>32</sup> Ver punto 1.1.1.

ejerciendo un potente reclamo sobre los personajes marginales, especialmente sobre Charles<sup>33</sup>.

Se puede establecer una segunda oposición entre luz y oscuridad<sup>34</sup>, perceptible desde el principio de la obra y de importancia capital, si atendemos a las palabras de S. Huffman en su estudio *La Texture lumineuse de Quai Ouest*:

*Quai Ouest* représente un endroit plongé dans la pénombre, où l'être et le paraître s'affrontent, où la vie et la mort se conjuguent à la lumière et à l'obscurité, et où le voir et le non-voir sont des indicateurs d'un profond bouleversement. (1999, pp. 69-83)

Ya en las didascalias son frecuentes las referencias luminosas, que señalan los diversos momentos de la acción : amanecer –« Lumière rose de l'aurore »(*Quai Ouest*, p. 34) –, día –« Le soleil monte dans le ciel à toute vitesse » (p. 39); « Au pied du mur blanc inondé de soleil » (p. 40); « Au soleil » (p. 45); « À l'heure de la sieste » (p. 48); « Dans le hangar traversé de rayons dorés » (p. 53); « Hangar encore légèrement ensoleillé » (p. 57)– ; y noche –« Le ciel rougit » (p. 73); « dans la lumière rouge du soleil couchant » (p. 75); « La nuit est totale » (p. 78); « Dans le hangar plongé dans l'obscurité, sauf des rayons de lune passant par les trous du toit » (p. 79). Koltès incluye incluso una citación de uno de sus autores preferidos, J. Conrad, en este mismo sentido: « Vers sept heures et demie, l'obscurité d'un noir de poix autour de nous tourna au gris livide et nous comprîmes que le soleil s'était levé » (p. 79). Esta antinomia entre luz y tinieblas –día y noche– se refleja también en la existencia de una frontera latente entre ambos mundos, más allá de la física que marca el río: la impuesta por la oscuridad a la entrada del hangar. Es ese « muro » que impide avanzar a Monique, conocedora de que penetra en territorio ajeno: « Nous sommes devant un mur, Maurice, on ne peut plus avancer » (p. 14). El empleo de la alternancia entre luz y oscuridad para la creación de

<sup>33</sup> Koch desarrolla, de manera involuntaria, una dialéctica del lujo y la ostentación fundamentada en el dinero y las posesiones: « Je n'ai sur moi que des cartes de crédit; je veux bien vous laisser mes cartes de crédit, si vous savez comment vous en servir, je sais que ce n'est pas facile; mais si vous savez, alors tant mieux pour vous, je m'en fous » (*Quai Ouest*, p. 18).

<sup>34</sup> Tanto en la primera didascalia como en la primera réplica de Monique se habla de *mur* para referirse a la oscuridad del hangar: « Devant d'un mur d'obscurité » (p. 13); « C'est un mur, on ne peut plus avancer » (p.13).



dos espacios fronterizos constituye, sin duda, un punto común a las tres obras tratadas en este estudio. Si en *Combat* este efecto servía para acentuar el choque entre naturaleza y civilización, en *Quai Ouest* se podría establecer una analogía entre el mundo de los vivos y el de los muertos, puesto que hemos atribuido al hangar el valor metafórico del purgatorio. El acceso a éste es la entrada a un inframundo habitado por individuos residuales a los que no les resta esperanza alguna más que sobrevivir. En una línea semejante, Huffman distingue entre dos tipos de personajes en función de su capacidad de visión, ligada a la presencia o ausencia de luz: « êtres de lumière » y « êtres d'obscurité » (1999, pp. 69-83). Las mujeres, que son incapaces de ver en el interior del hangar, son, pues, seres de luz: Monique teme a la oscuridad y sólo se adentra en ella en base a la fidelidad que profesa hacia Koch; Cécile, por su parte, abomina del entorno e intenta que nadie de su familia lo abandone, como mal menor: « Il est venu pour nous tous, pas pour toi seulement » (*Quai Ouest*, p. 42). Por último, Claire, personaje que encarna el paso de la infancia a la juventud, desconfía de la oscuridad: « Il fait trop noir là-dedans pour que je passe » (p. 27). Por el contrario, los hombres no sólo se desenvuelven con habilidad en la oscuridad, sino que rehúyen la luz, como Charles<sup>35</sup> y Fak<sup>36</sup>; o representan la oscuridad absoluta, como Abad, siempre oculto en las sombras y cuya propia negrura a modo de mimesis es también un indicador válido.

#### **1.2.4. La temporalidad: un sistema de espejos**

*Quai Ouest* se desarrolla en las veinticuatro horas comprendidas entre el crepúsculo de un día y el del siguiente. La alternancia de las horas de ese lapso temporal refleja, por tanto, un marcado clasicismo con respecto a la unidad de tiempo, común a otras obras de la dramaturgia koltésina.

No obstante, tomando como punto de partida la afirmación de P. Ricœur, « l'identité personnelle ne peut s'articuler que dans la dimension temporelle de l'existence humaine » (Ricœur, 1990, p. 138), esta cuestión adquiere especial

---

<sup>35</sup> Charles llama la atención a su madre sobre la presencia de la luz del sol, en varias ocasiones, para que aquella se interponga: « Ne m'appelle pas Carlos et fais-moi de l'ombre » (p. 40), « J'ai le soleil dans la figure » (p. 42), « Le soleil a bougé et je l'ai dans les yeux » (p. 44). Del mismo modo, en otra de sus réplicas se observa esta preferencia por la oscuridad: « Le jour, la lumière me tient réveillé et la nuit, comme il fait noir, il faut ouvrir les yeux en grand pour voir ce qui se passe, et on ne peut pas dormir avec les yeux ouverts » (p. 34).

<sup>36</sup>Fak quiere hacer pasar a Claire a la oscuridad del hangar, asegurando que pese a ella, el puede ver perfectamente: « Il ne fait pas complètement noir ici puisque je te vois » (p. 27).

relevancia. En las tres piezas que componen este corpus, la temporalidad es un elemento decisivo en la formación identitaria del personaje, pues este inscribe su pasado y futuro al lugar que ocupa. En *Combat*, es Léone quien, al pie del árbol, armoniza de tal modo con el continente africano que siente reminiscencias de una vida anterior, como recogen tanto réplicas<sup>37</sup> como didascalias<sup>38</sup>. Por otro lado, en *Retour*, Koltès instala una temporalidad híbrida caracterizada por un eterno retorno al pasado, a la que se dedica un apartado con posterioridad. Nos detendremos ahora en *Quai Ouest*, cuya estrategia consiste en apostar dos roles representando temporalidades distintas del mismo personaje, de acuerdo con la teoría de M.-P. Sébastien. Si Petitjean ya subraya el contraste entre presente y pretérito a través de los monólogos de Cécile<sup>39</sup> y Monique, Sébastien afirma que existe una sustitución consciente de « intriga » por « intrincación »<sup>40</sup>, estableciéndose así una especie de sistema de espejos entre duplas de personajes, que en el fondo desempeñan un rol idéntico en diferentes temporalidades. Dicho de otro modo, se produce un encuentro entre el pasado y el futuro de un mismo personaje en un lugar común. Esta coexistencia que integra momentos sucesivos de tiempo, se revela como verdadera constructora de la identidad del personaje, como sostiene Ricœur.

Según Sébastien, en *Quai Ouest* existen tres duplas paradigmáticas de este efecto. La primera de ellas es la formada por Charles y Koch, que ponen en escena el pasado y el porvenir de cada uno, respectivamente. Baste recordar las palabras de este último a su llegada al muelle, evocando un tiempo anterior del que no da muchas más pistas: « Je sais, moi, très exactement où je suis » (p. 14); « Il y a un ferry [...] Je me souviens très bien de l'endroit où on le prend » (p. 14). A su vez, Koch representa el destino de Charles, esto es, llegar a ser alguien en la otra orilla aunque termine por fracasar « pour une histoire d'argent » (p. 23).

<sup>37</sup> « C'est quand j'ai vu les fleurs que j'ai tout reconnu ; j'ai reconnu ces fleurs dont je ne sais pas le nom ; mais elles pendaient comme cela aux branches dans ma tête, et toutes les couleurs, je les avais dans ma tête. Vous croyez aux vies antérieures, vous ? » (p. 42).

<sup>38</sup> « Dans des chuchotements et des souffles, dans des claquements d'ailes qui la contournent, elle reconnaît son nom, puis elle sent la douleur d'une marque tribale gravée dans ses joues » (*Combat*, p. 42).

<sup>39</sup> « Avant, le soleil était le soleil et il obéissait au doigt et à l'œil, et la nuit le temps du sommeil [...] Avant tout était bien ici ; il n'y avait ni douleur dans les jambes ni douleur dans le dos » (*Quai Ouest*, pp. 56-57).

<sup>40</sup> « L'intrigue permet le déroulement des événements, l'enchaînement des propos, dans la succession des moments jusqu'au terme inéluctable qui rend aux existences leur cohérence. Il n'en va pas de même de l'intrication. Elle est un nœud purement spatial ; chaque personnage n'existe que de sa relation complexe aux autres personnages si bien que lorsque le nœud se défait, tous les protagonistes disparaissent en même temps » (Sébastien, 2001, p. 21).

Existen opiniones enfrentadas a la hora de interpretar este fenómeno de coexistencia entre varias temporalidades. De un lado, Sébastien niega un pasado y un futuro a los personajes de la obra, debido a su descomposición en lo que él llama *théâtrèmes*<sup>41</sup>; de otro, S. Palm, quien mantiene que es precisamente esa coincidencia en escena entre pasado, presente y futuro de ambos personajes la que les contextualiza como personajes inscritos en la línea temporal, posición que defendemos, pues se justifica a través de otro efecto introducido por Koltès, como es el juego de lenguas desarrollado por Cécile en el momento de su muerte, que para Palm es « une façon d’insister sur la durée » (2009, p. 105). En sus últimas réplicas, este personaje emplea el quechua y el español, idiomas de su infancia y juventud, que evocan su pasado mítico. Como defiende esta misma autora: « Parler une autre langue que celle permise par le cadre scénique est aussi une manière d’affirmer un ailleurs » (p. 105). Por ello, siguiendo la línea establecida al inicio de este punto, más bien nos inclinamos a pensar que los personajes inscriben su pasado y su futuro en un mismo territorio y que a resultas de esa coexistencia, se genera su identidad, como se observa también en las dos duplas restantes indicadas por Sébastien. En efecto, las similitudes entre Claire y Monique nos llevan a pensar en ese juego de espejos ya mencionado anteriormente, por el cual una sería el *alter ego* de la otra correspondiente a ese *autrefois*. Así, ambas desarrollan el rol de mujer invisible, que no es tenida en consideración por aquellos a los que ama y que, a menudo, confunde amor con servicio<sup>42</sup>: Claire, es rechazada por su propio hermano, al que se entrega<sup>43</sup> sin contrapartidas, mientras que Monique ha dedicado su vida a seguir a Koch, quien la repudia en el hangar. El propio Koltès constata la intrincación de ambos personajes en el anexo de *Quai Ouest*:

<sup>41</sup> « Le théâtre forge dans l’écriture un personnage dont l’identité est éclatée en plusieurs formes présentes ensemble dans l’espace de la scène [...] Le théâtre substitue à l’identité construite depuis l’intégration des moments successifs du temps, une identité des coexistants gagnée sur la diversité apparente de personnages qui, en vérité, seraient le même » (Sébastien, 2001, p. 20).

<sup>42</sup> « Commencer une vie à la manière de Claire en confondant amour et service » (Sébastien, 2001, p. 25).

<sup>43</sup> « Je peux faire, moi, pour toi, Charlie, ce que personne jamais ne pourrait faire pour toi ; je peux m’occuper de toi comme personne jamais ne s’occupera de toi ; je peux être pour toi, sous ta main, ce que personne d’autre n’a sous la main et, comme ça, tu aurais tout ton temps pour tout le reste. Si je te disais, Charlie, que moi je peux t’aimer comme personne jamais t’aimera ? » (*Quai Ouest*, pp. 101-102).

Claire court à la poursuite de Monique; à la fin, elle la rejoint. Monique c'est une de ces interminables morts de théâtre, où le héros blessé accumule les raisons de sa mort pour ne pas dire qu'il meurt, tout court, sans raison. Cependant que Claire [...] à la fin de la pièce, elle s'apprête à commencer sa mort, avec sans doute les malédictions et les gémissements qu'elle a vu chez Monique. (p. 109)

Su final, como para el resto de los personajes mencionados, es indisoluble y acontece por asimilación espacial: primero Monique se adentra en la oscuridad, a pesar de las súplicas de Claire, que quiere prestarle su ayuda para salir de allí —« Ne filez pas, madame, ne filez pas » (p. 97); luego la propia Claire, que permanece inmóvil en el interior del hangar tras ser abandonada por su hermano.

La última de las duplas es la que forman los padres, Rodolfe y Cécile, cuyo vínculo con la temporalidad atiende a otros parámetros. Si bien se trata de caracteres similares, no representan el pasado y presente de un mismo personaje, como sugieren los anteriores; sino que poseen un importante valor referencial como figuras evocadoras de un mundo mítico y ancestral que no sólo ellos han dejado atrás, también la propia humanidad. En su parlamento con Koch, Cécile elucubra un pasado notable en Lomas Altas, donde su familia parece gozar de prestigio: « si nous rentrions demain, les meilleures familles nous baiseraient la main à la descente du bateau » (p. 71). Al término de la obra la verdad de su pasado termina aflorando, y termina renegando sin tapujos:

Quiero regresar a las Lomas Altas, no, no quiero regresar allá, el aire está podrido y huele a mierda, allá he perdido todos mis colores y mis fuerzas y mi virilidad, allá me gastaron la vida y a cambio me dieron una bolsa de guijarros que debo arrastrar noche y día por el mar, por los puertos, hasta que me caiga de cansancio. (p. 100)

En realidad, Cécile no hace sino afirmar su condición de « parias de la tierra », indiferentemente del espacio y del tiempo. Por ello, rechaza su presente establecido en

la ciudad por la que abandonaron el lugar y la época a la que realmente pertenecen, encontrando en Rodolfe la causa de su fracaso, pues le recuerda que aquel no es su sitio: « Mon mari dit que je resterai toujours une sauvage » (p. 54). Ambos aún pertenecen a ese otro mundo que dejaron atrás, pero que aún subsiste en su lenguaje e intenta hacer pervivir en el nombre de su hijo, Carlos, por más que éste insiste en rechazar:

CHARLES.- Je ne veux pas entendre ce nom.

CÉCILE.- Et moi, je ne t'appellerai jamais autrement.

(p. 43)

Por último, también Rodolfe se revela como personaje referencial de ese *autrefois*, especialmente en su monólogo entrecomillado, en el que entremezcla ensoñaciones y recuerdos de su pasado guerrero<sup>44</sup> que se resiste a olvidar. Ambos personajes son, en definitiva, unos inadaptados al tiempo y al espacio, y por ello, reafirman la oposición entre mundo mítico y real, así como entre pasado y presente.

### 1.3. *Le Retour au désert*, el eterno retorno

De las tres obras aquí tratadas, *Retour* es, quizá, la más anómala, y no sólo en lo espacial, como veremos a continuación. Esta singularidad comienza en la elección misma del lugar, pues estamos ante la única pieza de toda la producción koltésiana, cuya acción se sitúa en Francia, más concretamente en una ciudad de provincia que recuerda poderosamente a Metz –lugar de origen del autor– como se deja entrever en las didascalias<sup>45</sup> y en la utilización de topónimos propios de esta localidad para los nombres

<sup>44</sup> « Capitaine, capitaine, malgré le respect que j'ai encore pour la hiérarchie, pourquoi ne dites-vous pas, aux supérieurs officiers, que les hommes, les pauvres hommes, ont gelé tous leurs pieds dans leurs espadrilles trouées, qu'on ne peut plus avancer, que le brouillard tombe, qu'il faudrait retourner aux bateaux et attendre les bottines, ou alors s'asseoir dans la neige et se les geler dans nos pantalons de toile, capitaine, voilà ce qui nous attend » (p. 53).

<sup>45</sup> « Une ville de province, à l'est de la France, au début des années soixante » (*Retour*, p. 9).

de algunos personajes<sup>46</sup>. Sin embargo, el texto posee otras particularidades dramáticas, de acuerdo con J. Gras:

Koltès qui disait, au moment de Quai Ouest, avoir découvert la nécessité de la règle des trois unités, met paradoxalement en scène avec *Le Retour*, le lieu le plus ouvert, la temporalité la plus libre, l'action la plus plurielle de tout son théâtre. Il rentre à la maison, il retourne vers son passé, mais c'est pour les reconstruire de bric et de broc, ouverts à tous les vents, traversés de lignes de fuite et de trous de mémoire. (1994, p. 120)

Se puede hablar, por tanto, de una cierta transgresión de las tres unidades, que comienza en el mismo momento en que Mathilde entra por la puerta de la casa familiar. Ausente durante quince años que pasa en Argelia, decide volver con sus dos hijos al hogar de su infancia, en el que ahora viven su hermano Adrien, su mujer Marthe, su hijo Mathieu y el servicio doméstico. El motivo de la vuelta de Mathilde no es otro que el de saldar antiguas rencillas familiares con su hermano, que siguen latentes en la mansión. A lo largo de la obra, el espectador conocerá los trágicos motivos por los que tuvo que abandonar Francia. Al final de otra guerra, la Segunda Guerra Mundial, Mathilde es señalada y castigada, a instancias de su propio hermano y otros notables de la villa, por haber yacido con un soldado alemán, viéndose obligada a partir, embarazada de Fatima.

El conflicto entre Mathilde y Adrien simboliza la eterna disputa entre hermanos, que se remonta en el tiempo hasta la más tierna infancia; aunque determinados acontecimientos contribuyen a enquistar su relación: Marie, primera mujer de Adrien e íntima amiga de Mathilde, muere en misteriosas circunstancias, y éste contrae matrimonio con Marthe, su otrora cuñada, que personifica unos valores antagónicos a los de su hermana. Y como telón de fondo, la guerra de Argelia, con la que es imposible obviar su estrecho paralelismo, como observaremos más adelante.

En efecto, la irrupción de Mathilde en la casa familiar supone un retorno *sine die*, con el único fin de destruir todo lo que ésta significa, destrozando los muros que

---

<sup>46</sup> Plantières, Queuleu, Borny, Serpenoise, Rozérieulles, Sablon son topónimos propios de la ciudad de Metz.

Adrien ha levantado para aislarse del mundo, y aniquilar simbólicamente a la burguesía francesa y la provincia que representa.

Mais je ne suis pas venue pour repartir, Adrien, mon petit frère. J'ai là mes bagages et mes enfants. Je suis revenue à cette maison, tout naturellement, parce que je la possède ; et, embellie ou enlaidie, je la possède toujours. Je veux, avant toute chose, m'installer dans ce que je possède. (*Retour*, pp. 13-14)

El espacio de *Retour* es un lugar homogéneo y delimitado –la casa y su jardín– que la acción del personaje principal, Mathilde, hace estallar en mil pedazos. El hogar, inicialmente aislado del exterior por Adrien<sup>47</sup>, y la provincia, se oponen en una clara analogía de Francia y Argelia en el momento histórico de su conflicto. Tras la llegada de Mathilde, la mansión Serpenoise se convierte en un espacio de dimensiones cósmicas<sup>48</sup> en el que entran y salen personajes; desde los miembros del servicio doméstico hasta los notables de la ciudad. La *domus* pasa de ser un espacio cerrado, a un todo cuya complejidad subyace en la ambigüedad entre su función referencial y su valor metafórico:

Et c'est pourquoi le réalisme des lieux koltésiens est si paradoxal ; non seulement parce qu'il a une portée allégorique, mais parce qu'il se situe en un point intermédiaire et ambigu entre une réalité donnée comme objective –un univers de fiction, donc– et une réalité hallucinée par l'auteur ou par les personnages. (Benhamou, 2001, pp. 45-62)

<sup>47</sup> « Tu ne sais rien. Au-delà de ce mur, c'est la jungle, et tu ne dois pas la traverser sans la protection de ton père » (*Retour*, p. 24).

<sup>48</sup> « Je ferai ôter toutes les portes de cette maison, je veux tout voir, quand je le veux ; je veux pouvoir entrer partout à l'heure que je veux » (p. 34).

### **1.3.1. Heterogeneidad temporal**

Si, como hemos visto en otras obras, la dramaturgia de Koltès se caracterizaba por su clasicismo en el respeto casi religioso de las unidades de lugar y de tiempo; en ésta hay un claro predominio de la heterogeneidad. La temporalidad en Koltès nunca fue asunto baladí, pero en *Retour*, su importancia se multiplica desde el propio título de la obra, en el que ya se propone una evocación al pasado, a otra época de algún modo todavía vigente. Existen pues dos tiempos que se entrelazan, se mezclan y se confunden: el presente en el que se desarrolla la acción –años sesenta–, y el pasado familiar desenterrado por Mathilde y que, curiosamente, se repite<sup>49</sup>. Por lo tanto, no podemos hablar de un tiempo lineal, sino heterogéneo, como ya se deduce del epígrafe elegido por Koltès, perteneciente a *Richard III* de W. Shakespeare, que bien podría introducir una analogía de la alteración del orden sucesivo de los acontecimientos: « Pourquoi les branches poussent-elles encore alors que la racine est desséchée? Pourquoi les feuilles ne se dessèchent-elles pas, alors qu'elles sont privées de leur sève? » (*Retour*, p. 7).

Otro claro paradigma del carácter híbrido de la temporalidad lo encontramos en la estructura de la obra, que armoniza « une division d'ordre dramatique et rythmique et une division d'ordre rituel » (Gras, 1990, pp. 36-39). En efecto, el drama posee un equilibrio estructural en sus cinco partes, de similar extensión y número de escenas –unas quince páginas y tres o cuatro escenas cada una. Pero el signo más característico es la asimilación de la estructura a las oraciones diarias musulmanas, que podemos considerar como facto de extrañamiento, con un trasfondo marcadamente intercultural, si bien el propio Koltès alude exclusivamente a razones estéticas:

Tout à coup, je me suis aperçu qu'il y a une structure dans ma pièce, qu'il y a cinq parties. Cela correspond à peu près à l'aube, à midi, aux moments de la journée. Puis il y a la beauté des noms des prières, la beauté du rythme de la journée dans les pays musulmans. Il ne faut pas donner à cela une importance fondamentale. Ce sont des petits plaisirs, mais qui ont de l'importance ici en France, et aussi par rapport aux Arabes. (*Une part de ma vie*, pp. 141-142)

<sup>49</sup> « Fatima, je ne veux que tu traînes dans ce jardin la nuit. Fatima, moi-même j'y ai traîné jadis, et j'y ai traîné une nuit de trop et cela a donné ton frère, et je n'ai même pas vu le visage de celui qui m'a fait ce cadeau-là » (pp. 45-46).



Aún a riesgo de contradecir al autor, estimamos que la elección de las oraciones musulmanas para enmarcar la estructura de la obra no es, ni mucho menos casual, sino que responde a la voluntad de introducir un elemento ajeno a la cultura occidental para crear extrañeza. La llegada de Mathilde, elemento extraño por sí mismo, produce una alteración de distintos órdenes, entre ellos, el de la temporalidad. De este modo, *Sobh* oración del amanecer, marca el inicio de la jornada y la irrupción de Mathilde<sup>50</sup> en el antiguo hogar familiar; y *Zohr*, oración del mediodía, introduce la disputa fraternal. Se observa entonces una subversión del orden cíclico habitual de las plegarias islámicas, ya que Koltès antepone la noche, *Îcha*, a la tarde, *Maghrib*, dejando entrever que la revolución de Mathilde va a trastornarlo todo y a todos, incluido el mismo curso del tiempo. Dos frases premonitorias anticipan esta inversión temporal; primero Maame Queuleu –« Faites que le soleil se couche de plus en plus tôt, et qu'ils se détestent dans le silence » (*Retour*, p. 37) –, después Adrien –« Je ne veux pas espérer le soir, car je ne veux pas pleurer le matin » (*Retour*, p. 42). La noche, *Îcha*, es el tiempo de lo fantástico, lo irreal, en el hacen su aparición los fantasmas del pasado –Marie– y los de futuro –le grand parachutiste noir. Por su parte, la tarde, *Maghrib*, supondrá el fin de la disputa y el preludio de la explosión en el café Saïfi, que evoca la fiesta del fin del Ramadán, *Al- 'id Aç-çaghîr*. Aziz, el criado, termina convirtiéndose en ofrenda en forma de sacrificio humano, que marcará la reconciliación final entre los hermanos.

Señalábamos, al principio de este punto, que la alternancia entre pasado y presente, eliminaba la posibilidad de una temporalidad lineal. El pasado y el presente de la familia Serpenoise conforman la dualidad de una cinta de Moebius que hay que recorrer entera para volver al punto de partida. No en vano, como señala S. Palm<sup>51</sup>, la idea de regreso está tres veces latente en *Retour*: en la vuelta de Mathilde a la casa familiar, en la huida final de ambos hermanos hacia el desierto argelino, y en el retorno del escritor a sus orígenes, a través de la escritura. Desde aquí, nos atrevemos a señalar un cuarto que añadir a los anteriormente citados: el eterno retorno marcado por la repetición cíclica de los acontecimientos familiares e históricos. En primer lugar, quince años después del exilio de Mathilde, no se observa evolución alguna en su relación con

<sup>50</sup> Es revelador, como marca de extrañeza, que las primeras intervenciones de Mathilde sean en árabe, lo que subraya « l'utilisation de la langue étrangère dans un but de signifier au-delà du sens lexical » (Palm, 2009 : 132).

<sup>51</sup> « S'il y a retour, il ya forcément un passé par rapport à l'ici-maintenant, et le *retour* à suppose le *retour de*. Mathilde ne rentre pas seulement à la maison ; sa présence évoque cette Algérie « qui semblait ne pas exister », elle réveille les mémoires et instaure ainsi une durée d'existence pour le lieu scénique [...] Le « retour » annonce aussi le départ du frère et de la sœur : leur fuite finale du désert provincial au désert algérien. Le troisième retour s'effectue par l'écrivain dans l'acte de l'écriture » (p. 131).

Adrien, que parece anclada en la infancia. Asimismo, parte de su venganza pasa por infligir idéntica humillación que ella misma sufrió en el pasado, rapando la cabeza al prefecto Plantières. En cuanto a la historia, cabe trazar una similitud entre dos de los grandes conflictos del siglo XX para Francia: los crímenes de la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Argelia. Curiosamente, en el transcurso de ambas, se produce otra repetición: madre e hija, respectivamente, concebirán de idéntica forma –la primera a su hijo Edouard, Fatima a los gemelos negros, que poseen un carácter premonitorio: « Ils annoncent, en tant que Romulus et Rémus, la répétition du fratricide et garantissent ainsi la continuation de la discorde » (Grewe, 1994, p. 194). El tiempo, además de heterogéneo, vuelve sobre sí mismo eternamente como se voltea un reloj de arena. M.-P. Sébastien encuentra la causa de este eterno retorno en la relación fraternal entre Adrien y Mathilde, desarrollada en la *domus* familiar, *espace de réversibilité*<sup>52</sup>, en el que ambos siguen repitiendo actitudes propias de una infancia no superada, más propias de figuras molierescas. En consecuencia, para concluir este punto, no podemos obviar la existencia de una correspondencia entre la unidad de lugar simbolizada en la mansión familiar y la dualidad temporal entre pasado y presente.

### **1.3.2. La *domus* familiar, lugar poroso**

Como en obras precedentes, *Retour*, es fiel a la máxima de la dramaturgia koltesiana que define el espacio como « lugar de encuentro, lugar de conflicto ». Sin embargo, ésta posee la particularidad de que un mismo *topos* –la casa de los Serpenoise– constituye, al mismo tiempo, el campo de batalla y el botín de la perpetua disputa fraternal. El hermano pequeño, Adrien, morador de la misma junto con su familia –su mujer Marthe y su hijo Mathieu–, parece empeñado en protegerla del contacto con el exterior, mediante la construcción de un muro alrededor del jardín, estableciendo de inicio una discriminación entre interior y exterior que salta por los aires con la entrada de Mathilde al domicilio familiar: primero, porque afirma su carácter nómada<sup>53</sup> y, por tanto su rechazo a cualquier patria; segundo, porque las

<sup>52</sup> « L'espace de la réversibilité instaure un monde qui ne se transforme plus parce qu'il est celui d'adultes qui se tiennent encore dans leur enfance, ne rencontrent aucun obstacle dont leur jeu n'ait raison et ne découvrent les événements réels que sous l'aspect du conte, de la légende ou de la mythologie » (Sébastien, 2001, p. 88).

<sup>53</sup> « Mes racines ? Quelles racines ? Je ne suis pas une salade ; j'ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s'enfoncer dans le sol » (*Retour*, p. 13).

fronteras erigidas por el paterfamilias se revelan ineficaces –la puerta de entrada de la casa se encuentra entreabierta, permitiendo el fácil acceso de Mathilde.

Le retour de ce qui devrait ne pas être, d'une exilée, entraîne ainsi l'abolition des frontières de la maison, de la France, ou encore celles entre les vivants et les morts avec notamment le retour de Marie, décédée il y a plus de quinze ans. Les lieux permettent alors un retour de mémoire, et font le lien entre l'histoire individuelle des protagonistes et l'Histoire de la France et de l'Algérie. Ils sont également la transposition spatiale d'un métissage culturel. (Bruck, 2011, pp. 8-9)

En efecto, una de las singularidades del personaje de Mathilde estriba en su carácter mestizo –no sólo como francesa y árabe– sino como propietaria y ajena a la mansión simultáneamente; por lo que los límites de la casa, anteriormente infranqueables, se vuelven porosos. Dicho de otro modo: las fronteras, elemento espacial esencial en la obra de Koltès, quedan abolidas. Al penetrar la alteridad que encarna Mathilde, la casa familiar se convierte en lugar de conflicto, como demuestran las diversas oposiciones resultantes: en primer lugar, una de orden intercultural –la existente entre árabes y franceses; otra de orden civil –entre lo familiar y lo público; y una última física –entre vivos y muertos, como se pone de manifiesto en los duelos entre Mathilde y Adrien, la familia de Mathilde y el servicio doméstico, y la propia Mathilde y las apariciones de Marie, respectivamente. Al mismo tiempo, la instauración del conflicto en el interior, supone la consiguiente eliminación del espacio externo, que no obstante sigue existiendo, en cierto modo, a través de la función referencial. A este respecto se refiere M.-P. Sébastien en su obra *Bernard Marie-Koltès et l'espace théâtrale*:

En dehors de la maison, rien n'existe. Plus exactement, il y a bien des choses qui se passent, mais elles sont toutes mises sur le même plan. Elles peuvent être historiques, comme la guerre d'Algérie, réelles comme une bombe qui explose ou la tête rasée d'une femme, elles peuvent être mythiques comme Marie apparaissant à Fatima, comme la naissance de Romulus et Rémus ou religieuses comme les heures du jour s'égrenant selon les rythmes de la prière musulmane, aucune différence de statut ne leur est accordée. On les tient toutes pour réelles, vraies, intervenant également dans la pièce. (2001, p. 100)

Si existe un paradigma de la porosidad a la que antes aludíamos, éste se sitúa en el porche del jardín, lugar en el que se desarrolla la escena 11. Koltès lleva al paroxismo la destrucción de las barreras fronterizas, previamente eliminadas por la llegada de Mathilde, mediante la caída del paracaidista negro dentro del espacio interno, en una suerte de *deus ex machina*. Finalmente, el empeño de Adrien por proteger a los suyos del exterior resulta estéril, pues la amenaza procede de su misma familia o bien llega por el aire, como en este último caso. Asimismo, la figura del paracaidista no sólo cuestiona la utilidad de las fronteras domésticas con su repentina irrupción, sino a través de un discurso desafiante y premonitorio al mismo tiempo, en el que advierte a Adrien de la imposibilidad de su aislamiento<sup>54</sup> y augura el futuro embarazo de Fatima<sup>55</sup>. El limbo privado se ve asimismo alterado por apariciones de tipo sobrenatural, que tienen lugar en el jardín, como las de la difunta Marie. Aunque enclavado en el interior –no olvidemos que está rodeado de un muro–, el jardín es un lugar de escape para los personajes, como única ventana posible hacia el mundo exterior. Posee, por lo tanto, un doble carácter, interno y externo, manifestándose como un lugar de transición, lo que constituye una excepción a la máxima que niega la existencia de espacios transitorios en el teatro de Koltès<sup>56</sup>. El jardín está asociado a la noche y la oscuridad, reforzando así su vínculo con el misterio y el peligro al contacto con el otro. En este lugar entre la exterioridad y la interioridad más absolutas, acontecen cosas extrañas, susceptibles de repetirse, tal y como le hace ver Mathilde a su hija:

<sup>54</sup> « Car tu crois peut-être que l'épaisseur de tes murs te protège ? Tu crois peut-être que ta fortune te protège ? Mais tout cela volerait en éclats d'un seul coup de flingue que je te mettrais entre les deux yeux » (*Retour*, p. 55).

<sup>55</sup> « T'inquiète pas, papa, j'en ferai des femmes. Cachez vos chèvres, l'armée lâche ses boucs » (p. 56).

<sup>56</sup> Ver página 31.

Fatima, je ne veux pas que tu traînes dans ce jardin la nuit. Fatima, moi-même j'y ai traîné jadis, et j'y ai traîné une nuit de trop et cela a donné ton frère, et je n'ai même pas vu le visage de celui qui m'a fait ce cadeau-là. Fatima, il y a des gens qui sautent le mur et guettent une femme qui s'égarer là, et, après, tu te retrouves avec un cadeau dont tu n'as pas voulu. Les jardins de cette ville sont dangereux, car il y a la garnison, et les militaires sautent les murs des jardins pour faire des cadeaux. (*Retour*, pp. 45-46)

No podemos pasar por alto el interesante paralelismo existente entre la disposición espacial de *Le Retour au désert* y una de las obras capitales del teatro español del siglo XX, *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Escritas en distintas épocas, ambas piezas reafirman la oposición exterior-interior y se desarrollan en el hogar familiar, que aísla y protege a sus personajes de cuanto sucede fuera. En ambas prevalece una voluntad de negación de la exterioridad por parte del *paterfamilias*, tan dispar por otra parte: Bernarda, figura autoritaria, que ejerce su voluntad sin piedad alguna para con su progenie; Adrien, padre sin autoridad que intenta retener a su hijo Mathieu dentro del hogar<sup>57</sup>. En ambos casos, esta negación será en vano. Por último, no podemos obviar la principal semejanza entre el jardín de los Serpenoise y el patio andaluz de *Bernarda Alba*: ambos representan un lugar limítrofe y susceptible de ser penetrado. Por ello, la oscuridad de la noche es el momento en el que acontecen sucesos ligados al encuentro amoroso o sexual: la violación de Mathilde y los encuentros sexuales de Adela y Pepe el Romano.

Por último, habiéndonos referido a la casa, al inicio de este punto, como una especie de campo de batalla fraternal, hay que precisar que cada estancia de la misma se define por una función precisa en el encuentro de dos o más personajes. De este modo, el salón es el lugar en el que se producen las discusiones y los enfrentamientos entre los hermanos y con Marthe. En los pasillos y el hall de entrada acontecen los encuentros fortuitos –entre Mathilde y el servicio, o con el prefecto Plantières, al que rasurará la cabeza. El jardín es, como acabamos de señalar, terreno propicio para la evasión y las apariciones, mientras que la habitación, como veremos a continuación, es el espacio íntimo para las revelaciones y los secretos familiares.

<sup>57</sup> « Mathieu, mon fils, la province française est le seul endroit du monde où l'on est bien. Le monde entier envie notre province, son calme et ses clochers, sa douceur, son vin, sa prospérité. On ne peut rien désirer, en province, car on a tout ce qu'un homme désire » (p. 24).

### **1.3.3. Espacio, identidad y memoria**

En el grueso de la obra dramática de Koltès, el binomio espacio-identidad es una constante en la que el personaje desempeña un papel transformador, a través de la palabra, como defiende J.-P. Ryngaert:

Quand les lieux sont parlés, cette parole des personnages n'est pas systématique, mais elle est le plus souvent une exploration de ce qui les entoure, une façon, en disant là où ils sont, que c'est bien là qu'ils sont ; la parole est aussi une appropriation et une transformation de l'espace. Nommé et renommé, assorti de qualificatifs ou centre d'une palabre, le lieu cesse d'être une coquille, même pleine. Il devient une situation, une qualification du personnage, un sujet de conflit, un territoire. (2001, p. 34)

En efecto, los personajes en Koltès se valen del lenguaje, primero para escrutar el entorno, después para modificarlo y hacerlo suyo<sup>58</sup>. Sin embargo, *Retour* constituye una excepción de esta característica, pues es el espacio quien influye poderosamente en los personajes, susceptibles de ser transformados, de acuerdo con S. Palm (2001). Mathilde es el más claro ejemplo de esta acción alteradora: vuelve al hogar de su infancia quince años después, pero ya no pertenece a él. En el exilio ha dado a luz a dos hijos, a uno de los cuales le ha dado un nombre árabe<sup>59</sup> –Fatima–, reniega de sus raíces francesas, como vimos anteriormente, y a ojos de su hermano Adrien es ya ajena a la casa, careciendo de derecho a tomar parte en la herencia de la misma<sup>60</sup>. A su vez, esta llegada representa el ingreso en la casa de una alteridad procedente del exterior, que causa una profunda afectación en el comportamiento del hijo de Adrien: « Quel monde merveilleux, et comme il est bien fait! Même ce mur m'a l'air d'avoir été construit tout

<sup>58</sup> Existe una toda una dialéctica entorno a la apropiación del lugar y sus elementos a través del lenguaje, en ciertos personajes de Koltès. Por ejemplo, en *Combat*, Cal llama *boubous* a los negros, *Toubab* a su perro y *bordel* a África.

<sup>59</sup> « Un prénom ne s'invente pas, ça se ramasse autour du berceau, ça se prend dans l'air que l'enfant respire. Si elle était née à Hong-Kong, je l'aurais appelée Tsouei Taï, je l'aurais appelée Shadémia si elle était née à Bamako, et, si j'en avais accouché à Amecameca, son nom serait Iztaccihualt » (*Retour*, p. 16).

<sup>60</sup> « L'éloignement a dû fortifier encore ton imagination, qui pourtant n'était pas faible ; et la solitude et le soleil brûlant de l'Algérie te brouiller la cervelle. Mais si, comme je le crois, tu es venue ici contempler ta part d'héritage pour repartir ensuite, eh bien, contemple, vois comme je m'en occupe bien, admire comme je l'ai embellie, cette maison, et, lorsque tu l'auras bien regardée, touchée, évaluée, nous préparerons ton départ » (p. 13).

exprès pour que j'aie le plaisir de le sauter » (*Retour*, p. 51). Mathieu quiere escapar de los muros familiares, visitar los lupanares que frecuenta su criado Aziz y, ante todo, hacer el servicio militar para ir a la guerra de Argelia, la misma que su padre ha intentado ocultarle.

La casa adquiere un valor fundamental en la obra, como lugar de memoria<sup>61</sup> en el que perviven los recuerdos y, al mismo tiempo, se inscribe el futuro. Anteriormente, hemos señalado su valor como mediadora entre pasado y presente: solo a través del hogar familiar se experimenta la memoria común, que Adrien se ha afanado en ocultar hasta el retorno de Mathilde. Con ella se desvela la historia olvidada y se rememoran los acontecimientos que han marcado el devenir de los Serpenoise, indisolublemente asociados a ciertas estancias de la casa. Así, el dormitorio de Mathilde es el lugar íntimo por excelencia, en el que se producen revelaciones y confidencias. Es allí donde Fatima confiesa a su madre que ha conocido a alguien en el jardín cuya identidad no puede revelar, y ésta le ordena pronunciar su nombre hacia dentro del armario. Al final de la misma escena, Mathilde escuchará el nombre de Marie:

FATIMA. –Tu trembles, maman, tu as l'air d'avoir froid.

MATHILDE. –Marie.

FATIMA. –Quoi ? Pourquoi dis-tu cela ?

MATHILDE. –Marie. C'est le nom que j'ai entendu dans le froissement des robes.

(p. 21)

El regreso de Mathilde supone también el del pasado y, con él, sus fantasmas. A través de las apariciones de Marie, madre e hija se ven obligadas a afrontar los secretos inconfesables de ese tiempo pretérito de los que el espectro fue testigo y parte. La sola acción moradora de los personajes, la propia acción de recorrer los lugares íntimos del hogar, constituye un vínculo entre memoria y presente, de acuerdo con P.

---

<sup>61</sup> En su obra *La poétique de l'espace*, G. Bachelard define la casa como el lugar en el que habitan los recuerdos : « Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont « logés ». Notre inconscient est « logé ». Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant, des « maisons », des « chambres », nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes. On le voit dès maintenant, les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles » (1961, p. 28).

Ricœur<sup>62</sup>, que considera que los lugares habitados son, en esencia, inolvidables. La historia familiar narrada en *Cent ans de la famille Serpenoise* se encuentra adscrita a la casa y a sus recovecos, que sirven de telón de fondo en el que los personajes reconocen el pasado y al que vinculan su futuro. Por ello, M.-P. Sébastien considera la casa un *espace de réversibilité* o retorno al origen, provocado por la relación fraternal de Mathilde y Adrien, verdaderos responsables de concretizar en ella su pasado común y volverlo a experimentar, como si de un juego infantil se tratase. Hay, por tanto, una voluntad de recrear juntos el pasado para reafirmar la identidad familiar, pues de acuerdo con Ricœur, son precisamente el tiempo y la confrontación con el otro, dos de las causas de la fragilidad de la conciencia identitaria, tal y como expone en su obra *La mémoire, l'histoire, l'oubli*:

Il faut nommer comme première cause de la fragilité de l'identité son rapport difficile au temps ; difficulté primaire qui justifie précisément le recours à la mémoire, en tant que composante temporelle de l'identité, en conjonction avec l'évaluation du présent et la projection du futur. [...] Deuxième cause de fragilité, la confrontation avec autrui, ressentie comme une menace. C'est un fait que l'autre, parce que autre, vient à être perçu comme un danger pour l'identité propre, celle du nous comme celle du moi. (2000, pp. 98-99)

Del mismo modo, Ricoeur identifica « l'héritage de la violence fondatrice » (p. 99) como tercera causa, afirmando que no existe ninguna comunidad que no haya surgido de un vínculo conflictual, lo que la liga a la anterior. En este sentido, la historia de la familia Serpenoise es paradigmática: el abuelo de Mathilde y Adrien se suicidó « d'une balle dans la tête » (*Retour*, p. 91); el padre, César, mantuvo encerrada en la casa a su esposa, que murió tiempo después en extrañas circunstancias; la propia Mathilde, después de su primer embarazo, fue encerrada bajo custodia de Maame Queuleu y obligada a comer de rodillas; Marie, finalmente, muere misteriosamente en su cama. Adrien hace referencia a este violento pasado familiar y justifica en la

---

<sup>62</sup> « Ce sont certains de ces lieux remarquables que l'on dit mémorables. L'acte d'habiter, évoqué un peu plus haut, constitue à cet égard le lien humain le plus fort entre la date et le lieu. Les lieux habités sont par excellence mémorables. La mémoire déclarative se plaît à les évoquer et à les raconter, tant le souvenir leur est attaché. Quant à nos déplacements, les lieux successivement parcourus servent de *reminders* aux épisodes qui s'y sont déroulés. Ce sont eux qui après coup nous paraissent hospitaliers ou inhospitaliers, en un mot habitables » (Ricœur, 2000, p. 51).



tradición la repetición de los acontecimientos: « Il faut respecter les traditions. Les femmes de nos familles meurent jeunes, et, souvent, sans que l'on sache exactement pourquoi » (p. 62).

#### 1.4. Conclusión

En este primer capítulo, estructurado a partir de las tres obras de estudio, con el fin de identificar y comentar una propiedad espacio-temporal definitoria de cada una de ellas, hemos intentado demostrar la importancia del espacio en Koltès atendiendo a varios motivos. En primer lugar, porque no sólo es el elemento dramático en el que se desarrolla la acción, sino que además posee sobre ésta una influencia generadora, pues posibilita y privilegia el encuentro con el Otro. Segundo, el espacio koltésiano – frecuentemente extraño o marginal, aunque real–, está dotado de una notable carga semántica que lo liga inevitablemente a la identidad del personaje morador. Así, el autor consigue utilizar la espacialidad como una metáfora de la alteridad, bien mediante la irrupción o invasión de un personaje ajeno al espacio representado, bien por la confrontación de lugares opuestos. Por último, si bien Koltès se muestra conservador respetando la regla de las tres unidades aristotélicas, da rienda suelta a su espíritu más transgresor en determinados aspectos dramáticos. De este modo, el carácter heterogéneo del espacio encuentra una continuidad en la expresa encriptación de un tiempo no lineal que define la identidad de ciertos personajes; o –como se observa en *Retour*– la estructura dramática sirve para reafirmar, una vez más, el encuentro con alteridad, verdadero desafío del drama koltésiano, que continuaremos desarrollando en el siguiente capítulo.

## Capítulo 2

### El héroe koltesiano: identidad y alteridad

La clé, c'est de prendre ce personnage avant: avant l'entrée en effervescence des forces qui l'entourent, vide, mort, inexistant ; et d'assister au travail des puissances, de le voir se faire, se broyer, s'accoucher, naître enfin, et, tout en dernier, vivre. C'est en assistant à la composition d'un être réel, assister à la décomposition de la psychologie. (*Lettres*, p. 116)

La figura dramática o personaje es un elemento teatral fundamental que ha sido objeto de numerosas variaciones en cuanto a su concepción, por parte de los distintos movimientos escénicos que se han sucedido a lo largo del siglo XX. La década de los setenta, época en que Koltès inicia su producción como dramaturgo, supone un período de intensa reflexión teatral en el que todavía es patente la influencia del *Nouveau Théâtre*, que se interroga sobre la noción de personaje, entre otros aspectos. Las teorías de N. Sarraute y A. Robbe-Grillet proclamando su crisis<sup>63</sup> propician la aparición en escena de caracteres simbólicos, carentes de profundidad psicológica y reducidos a una mera función representativa, como también se observaba en el teatro del absurdo. Del mismo modo, se constata una continuidad en las directrices del drama épico brechtiano, que atribuye un papel fundamental a la relación entre actor y personaje, como generador de una actitud crítica en el espectador que, a su vez, provoque una respuesta social. Al abrigo del teatro de Brecht surgen nuevos directores que regeneran la escena teatral francesa, de entre los que sobresale Patrice Chéreau, figura indisociable de la de Koltès por su estrecha colaboración desde el montaje de *Combat de nègre et de chiens* en el Théâtre des Amandiers de Nanterre, en 1983. En el lado opuesto, surge el llamado *théâtre du quotidien* que da un nuevo impulso a la creación, mediante nuevas formas y contenidos que recuperan la importancia del autor dramático<sup>64</sup>. Éste era, a grandes

---

<sup>63</sup> N. Sarraute expone en *L'ère du soupçon* (1956) sus teorías respecto a la negación del personaje en la literatura moderna, reduciéndole a un yo anónimo sin consistencia social, física o histórica que pierde protagonismo en favor del lenguaje.

<sup>64</sup> La importancia del autor en este *théâtre du quotidien* se refleja en un paulatino abandono de las directrices del teatro brechtiano y en una nueva política de repertorio, marcada por algunas características comunes: la adopción del principio de realidad, la apuesta por un teatro ideológico, la importancia del lenguaje y la preferencia por temas presentes en lugar de revisar el pasado.

rasgos, el panorama teatral que encuentra un Koltès novel, quien, en 1970, realiza su primera tentativa escénica con *Les Amertumes*, inspirada en *Infancia* de M. Gorki y, dos años después escribe su primera obra original, *L'Héritage*, publicada de manera póstuma<sup>65</sup>.

Desde sus inicios, Koltès se desmarca de cualquier tendencia, experimentando en cada texto de manera constante a medida que va forjando un estilo propio, lo que hace de él un autor *underground* que se mantiene como un espíritu libre dentro del paisaje teatral de su época. Dada esta singularidad, antes de proceder a la caracterización de sus personajes, es necesario subrayar la importancia de estos en el conjunto de su obra, pues, contrariamente al gusto de las distintas corrientes de la época, Koltès les otorga un papel determinante en la creación del texto<sup>66</sup>, posicionándose en un primer momento hacia una concepción acorde con los postulados del estructuralismo, que aborda el análisis de la figura dramática como una función dentro de un sistema de fuerzas actanciales:

Vous m'avez parlé de formalisme. En fait, la raison profonde d'un travail formel –et qui peut surprendre de prime d'abord – c'est que le personnage psychologique ne m'intéresse pas –pas plus d'ailleurs que le personnage raisonnable (ce qui me fait redouter presque autant Stanislavsky que Brecht) [...] L'ensemble d'un individu et l'ensemble des individus me semblent tout constitués par différentes puissances qui s'affrontent ou se marient, et d'une part l'équilibre d'un individu, d'autre part les relations entre personnes, sont constitués par les rapports entre ces puissances. (Koltès, 2009, pp. 114-115)

Sin embargo, mantiene un vínculo afectivo con el personaje que le hace asimilarlo e identificarse con él: « Je ne prends au sérieux que les personnages. Je les aime et je les défends, tous, quels qu'ils soient, et pas plus l'un que l'autre » (*Une part de ma vie*, p. 69). Esta empatía le lleva a dotarlo de sentimientos, concibiéndolo como

<sup>65</sup> Para una mayor profundización en el panorama teatral francés de la segunda mitad del siglo XX, remitimos a *Théâtre: textes et mise en scène au XXème siècle*, incluido en el volumen III de *L'Histoire de la France littéraire* (2006).

<sup>66</sup> En una carta enviada a H. Guignoux en 1970, Koltès confiesa : « Qu'on ne me parle pas de mon style, je n'en sais rien ! Ce sont les personnages qui inventent un style à chaque pièce » (*Une part de ma vie*, p. 120).

un ser que sufre y se rebela, aunque las circunstancias no le sean propicias; en oposición a la tendencia de la época, que minimiza la repercusión de la figura dramática, a menudo irrelevante e incluso objeto de reificación. Si el personaje teatral, como artefacto perteneciente a la ficción, se reduce a lo que el actor o el texto nos presentan de él, careciendo de pasado y futuro; el personaje koltesiano dispone de una existencia que sobrepasa el texto dramático: « Pour saisir l'identité du personnage koltésien, il est nécessaire de tourner l'attention vers ce qui s'est passé préalablement » (Palm, 2009, p. 29). A este respecto, los aportes peritextuales o *Carnets* que Koltès añade a sus obras no hacen sino profundizar en la noción de supervivencia del personaje respecto del texto y más allá del texto. El mismo autor ofrece un atisbo de esta concepción del personaje como ente que trasciende el espacio dramatúrgico en *Un hangar à l'ouest*, donde subraya la eventualidad del escenario teatral:

Je vois un peu le plateau de théâtre comme un lieu provisoire, que les personnages ne cessent d'envisager de quitter. C'est comme le lieu où l'on se poserait le problème : ceci n'est pas la vraie vie, comment faire pour s'échapper d'ici. Les solutions apparaissent toujours comme devant se jouer hors du plateau, un peu comme dans le théâtre classique. (*Quai Ouest*, p. 119)

Otra evidencia de ello, ya dentro del propio drama, son los abundantes recuerdos y evocaciones que se suceden en las tres obras: Así, Mathilde no cesa de recordar el pasado familiar desde que regresa a la mansión<sup>67</sup>; de la misma forma que Léone recuerda otras vidas anteriores a través del paisaje africano<sup>68</sup>, o que Rodolfe sufre ensoñaciones acerca de su pasado guerrero (pp. 52-53). Por ello, se puede afirmar que Koltès teje un dispositivo narrativo dirigido a crear en el espectador la impresión de que

<sup>67</sup> « Tu l'aurais connue du temps de Marie ! Viens dans les draps près de moi et je te raconterai comment Marie était bonne ; je te raconterai l'histoire de Marie, mon amie, mon petit amour de Marie qui rendait cette maison si agréable et chaude. Je te raconterai cela jusqu'à ce que tu t'endormes » (*Retour*, p. 19).

<sup>68</sup> En los *Carnets*, Léone habla de sus posibles vidas anteriores: « Je crois que c'est seulement après beaucoup de vies d'homme, ridicules et bornées, brutales et braillardes comme sont les vies des hommes, que peut naître une femme. Et seulement, oui seulement après beaucoup de vies de femme, beaucoup d'aventures inutiles, beaucoup de rêves irréalisés, beaucoup de petites morts, alors seulement, alors peut naître un nègre, dans le sang duquel coulent plus de vies et plus de morts, plus de brutalités et d'échecs, plus de larmes que dans aucun autre sang. Et moi, combien de fois devrai-je mourir encore, combien de souvenirs et d'expériences inutiles devront encore s'entasser en moi? » (*Combat*, pp. 124-125).

el personaje es una especie de *alter ego*; *un autre vivant*, si bien perteneciente a la ficción, poseedor de una trayectoria vital propia y de fuertes convicciones. Es aquí donde la caracterización, realizada a menudo de manera explícita y verbal –esto es, en el discurso del propio personaje– se convierte en un recurso fundamental para lograr tal efecto. Las tres obras ofrecen ejemplos ilustrativos; así, en *Quai Ouest*, se incluyen entre paréntesis monólogos narrativos de Abad, Rodolfe y Fak, desarrollados como complemento de la acción; en *Le Retour au désert*, Mathilde, Adrien y Édouard poseen cada uno un aparte; mientras que en los *Carnets de Combat*, se incluyen testimonios de los personajes acerca de determinadas cuestiones relativas a la acción<sup>69</sup>.

El punto de partida hacia la caracterización del personaje koltésiano ha de ser, en consecuencia, la estrecha dimensión afectiva existente entre éste y el autor, que explica el porqué de su riqueza y heterogeneidad. En efecto, se trata de figuras dramáticas complejas y sustanciales, cuya función se subordina a la vivencia ontológica que se encarna en ellos, ligada sin remedio a la exclusión. Por ello, la presencia de extranjeros y de seres marginales es uno de los rasgos más característicos de la obra de Koltès, pero no para promover ninguna ideología política o hacer denuncia social, sino con el simple propósito de mostrarlos y darles voz: « Il ne croit pas qu'on fait des pièces avec des idées, mais avec des gens. Et, à travers eux, il offre une vision du monde » (Salino, 2009, p. 301). Quizá sea este carácter marginal –que, sin duda, comparte con sus personajes– la causa de su proximidad e identificación. Conviene insistir en que Koltès posee una concepción « pagana » tanto de la vida como del teatro, ya que; por una parte, considera el espacio teatral un territorio marginal frente al mundo real, a la par que experimenta una fuerte necesidad de evasión de lo cotidiano, entendiendo como tal la sociedad de occidente; por eso quiere encontrar en la escritura dramática un refugio fuera del mundo, y no un espejo de la realidad. Por otra parte, en relación a su rica trayectoria vital, que conocemos gracias a sus cartas y entrevistas, en las que expresa abiertamente sus pensamientos y convicciones. Su conocido gusto por los viajes es una continua búsqueda de exilio no sólo físico, sino también lingüístico: « Une part de ma vie, c'est le voyage, l'autre, l'écriture » (*Une part de ma vie*, p. 34). En definitiva, Koltès escribe « à partir de la marge sur quelqu'un qui vit la marge jusque dans son

---

<sup>69</sup> Especialmente representativos son aquellos que narran en primera persona el temor de Alboury a los perros, el punto de vista de Horn acerca de su empresa y los obreros, los miedos e inquietudes de un Cal insomne, o el pensamiento de Léone acerca de las mujeres.

extrémité la plus totale » (Brault, 1997, p. 105), aunque ejerce un afán protector sobre sus personajes que le lleva a relativizar su carácter marginal, e incluso negarlo:

Non, je ne pense que ce soient des marginalisés que je mets en scène ; ce mot ne veut d'ailleurs plus dire grand-chose, si ce n'est alors que quatre-vingt pour cent de la population est marginalisée. [...] Je remarque que les gens ont une tendance très rapide à définir les personnages comme marginaux alors qu'ils le sont tout autant que ceux dont ils parlent. (*Une part de ma vie*, p. 125)

Je veux bien qu'on parle de la marge, mais ce sont les gens ordinaires qui sont la marge. (p. 139)

Sin embargo, lo cierto es que el héroe koltesiano es un ser pluridimensional, exiliado voluntariamente, como si necesitara un refugio lejos de su civilización, siempre en busca de su propia identidad. Por eso está frecuentemente inmerso en una lucha interior difícil de sobrellevar, acrecentada por una búsqueda infructuosa de algo ajeno a su condición. Según su creador, « ils veulent vivre et en sont empêchés; ce sont des êtres qui cognent contre les murs. Les bagarres justement permettent de voir dans quelles limites on se trouve, par quels obstacles la vie se voit cernée » (Koltès, 1988, p. 107). Llegados a este punto, dos hechos se revelan decisivos para la configuración identitaria del personaje: el encuentro con el otro y el espacio. B. Purkhardt sintetiza a la perfección estas dos constantes, parafraseando además a un personaje paradigmático perteneciente a *Dans la solitude des champs de coton*, el *Dealer*: « Ainsi que l'on traverse un miroir, il les a fait passer « derrière » le désespoir, dans ce qui constitue sa face cachée : un *no man's land* où « il n'y a pas de règle; [où] il n'y a que des moyens; [où] il n'y que des armes »<sup>70</sup>. Aux mains de l'étranger. Et sous l'égide de la mort » (1998, pp. 71-98). Puesto que ya hemos dedicado el capítulo anterior al espacio, se impone comenzar este nuevo capítulo abordando la « rencontre d'autrui »<sup>71</sup> y su importancia en la formación de la propia identidad, tema fundamental en Koltès y esencial para el presente estudio.

<sup>70</sup> Ver *Dans la solitude des champs de coton* (p. 60).

<sup>71</sup> Término empleado por Lévinas en *Le temps et l'autre* (1979).

## **2.1. La cuestión identitaria en la figura dramática: constitución de uno mismo y orientación al Otro**

Il m'arrive parfois, lorsque je suis avec une personne en qui rien, je dis bien rien –sauf le fait de manger, de dormir et de marcher– ne ressemble à telle autre, il m'arrive de me dire : et si je les présentais l'un à l'autre, qu'arriverait-il ? (*Une part de ma vie*, p. 48)

No es casual que en las tres obras que conforman nuestro corpus de trabajo se produzca una irrupción de un personaje extraño al espacio representado, que entra en contacto con los que lo habitan. Bien al contrario, los personajes adquieren existencia frente al Otro, y esa exposición recíproca es lo que desencadena el conflicto. Así, como anticipábamos hace escasas líneas, en el grueso de la obra de Koltès –y especialmente en este corpus– subyace toda una problemática entorno a la alteridad y su papel decisivo para la construcción de la propia existencia, lo que nos lleva a enlazar este aspecto con los estudios de dos filósofos acerca de la cuestión identitaria: Deleuze y Ricœur.

### **2.1.1. *Autru*, estructura de percepción posible**

Deleuze sitúa la cuestión del Otro en el contexto de su teoría de la individuación, proponiendo el concepto de *autru* en tanto que estructura de percepción posible que comparta una potencia virtual de apertura hacia lo que constituye propiamente el mundo en toda su profundidad:

Cette thèse de Deleuze est célèbre: autrui n'est personne, il n'est pas essentiellement un autre sujet, il n'est pas plus un objet appartenant à mon champ; autrui est d'abord le nom d'une structure du champ perceptif, la structure du possible, ou du potentiel, qui met le champ perceptif en profondeur. Autrui, en ce sens, n'est ni plus ni moins que l'être en profondeur du monde. (Lléres, 2006, p. 206)

El Otro, con mayúscula, se revela, pues, como expresión de un mundo posible, pues es la estructura que permite la definición de un campo de percepción, determinando el tiempo y el espacio. Por ello, la primera consecuencia de la existencia de la alteridad es la organización de márgenes en el mundo; sin él, según Deleuze « il n'y a plus rien ne subsiste que des profondeurs infranchissables, des distances et des différences absolues, ou bien au contraire d'insupportables répétitions, comme des longueurs exactement superposées » (1969, p. 356). En *Michel Tournier et le monde sans autrui*, incluido en su obra *Logique du sens* (1969), Deleuze se sirve del personaje de Robinson Crusoe náufrago, para estudiar la ausencia del Otro que se convierte en carencia, mostrando cómo el protagonista de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (Tournier, 1972) incurre en una paulatina deshumanización causada por tal ausencia. A pesar de su intento de reproducir una vida basada en la organización social a través del trabajo, se pone en evidencia la falta de referencia en la isla para expresar la estructura « Otro »: habitar el mundo, pues, se vuelve insoportable. Ante tal ausencia, el protagonista decide guarecerse en una caverna, donde termina por perder la noción del tiempo. De este modo, el mundo pierde su profundidad y el individuo carece de referencia para la construcción del espacio perceptivo:

[...] autrui, n'étant plus ni un sujet de champ ni un objet dans le champ, va être la condition sous laquelle se redistribuent non seulement l'objet et le sujet, mais la figure et le fond, les marges et le centre, le mobile et le repère, le transitif et le substantiel, la longueur et la profondeur. Autrui est toujours perçu comme un autre, mais dans son concept il est la condition de toute perception, pour les autres comme pour nous. C'est la condition sous laquelle on passe d'un monde à un autre. (Deleuze y Guattari, 1991, p. 24)



Si en el *Vendredi* de Tournier se evidencia la falta de una estructura que sustente el lugar de lo hipotético en la isla<sup>72</sup>, es notorio que la obra de Koltès pone de relieve el valor de la presencia del Otro como figura indispensable para definir el campo de percepción del mundo. Los personajes entran en conflicto con una alteridad que irrumpe en su hábitat, a partir de la cual comienzan a construir y establecer la diferencia, justamente por su valor estructurador del campo perceptivo. Así pues, este primer enfoque aún no vincula la alteridad al reconocimiento, sino al mero encuentro, del cual nuestro corpus dramático ofrece todo un catálogo, comenzando por el choque cultural y de civilizaciones que se pone de manifiesto en *Combat*. Tanto Alboury por un lado, como Horn y Cal por el otro, se reafirman en la defensa de su percepción y organización del mundo, planteándose así un férreo maniqueísmo que ni la propia Léone puede perforar. El odio de Cal hacia los negros, a los que denigra repetidamente a través del lenguaje, es el modo en que este personaje reafirma su propia opción vital, su propia cultura. En otras palabras, Alboury se convierte en referencia para la construcción del campo perceptivo de Cal. Es por la existencia de aquel y los de su raza que los blancos establecen unos límites y se confinan en el campamento rodeados de alambradas, organizando así el espacio. Esto mismo ocurre con la temporalidad, cuya oposición noche/día corresponde eficazmente a la presencia de negros y blancos, respectivamente. De ahí la existencia de vigilantes alrededor del campamento y el permanente estado de alerta de Cal desde el crepúsculo hasta el amanecer: « Quand pourrai-je dormir sans aucune inquiétude ni cauchemar? » (*Combat*, p. 119) —se pregunta en los *Carnets*.

Otro claro ejemplo de la dialéctica deleuziana lo encontramos en *Quai Ouest*. Cada uno de los habitantes del muelle —Charles, Rodolfe, Cécile, Claire, Fak y Abad— constituyen en sí mismos una alteridad para con el resto, luego una estructura organizadora de la percepción. Así, hay establecidos entre ellos unas pautas y códigos de conducta, si bien diferentes a los que conocemos en cualquier territorio de occidente. Por tanto, mientras el Robinson de Tournier decide reproducir el modelo de sociedad que añora, en *Quai Ouest* existe una organización surgida por degeneración y por denegación del modelo occidental, pero que se revela igualmente eficaz para definir el

<sup>72</sup> « On comprend alors le paradoxe de l'Île déserte : le naufragé, s'il est unique, s'il a perdu la structure-autrui, ne rompt en rien le désert de l'île, il le consacre plutôt » (Deleuze, 1969, p. 362).

campo perceptivo. El propio Koltès argumenta que se trata de una obra en la que el vínculo entre los personajes se produce casi exclusivamente a través del dinero y de las relaciones comerciales<sup>73</sup>—en forma de trapicheo—, lo que demuestra hasta qué punto nos encontramos ante una versión paroxística del capitalismo occidental a pequeña escala, si bien extremadamente marcada por una violencia<sup>74</sup> que lo impregna todo. En ese mundo marginal sin leyes explícitas, cada estructura o personaje posee su rol y ocupa su propio espacio, que parece vigilado y controlado por la constante presencia « anormal e inquietante »<sup>75</sup> de Abad, como una especie de *Big Brother* orwelliano. La pequeña sociedad que forma con Charles y Fak se establece de forma permanente en el muelle, mientras que Rodolfe, Cécile y Claire viven en las inmediaciones, acudiendo estos al hangar tras percatarse de la llegada de Koch y Monique. La irrupción de estos personajes produce una alteración del campo perceptivo de Charles —y, por consiguiente, del resto de personajes— que contempla la otra orilla del río como una posibilidad real de escape<sup>76</sup> que previamente no existía.

Además de estructurar el espacio, la presencia de *autrui* supone también, según Deleuze, la organización de ese espacio por medio de objetos que establecen entre ellos un sistema de virtuales relaciones o transacciones con lo Otro:

C'est qu'autrui présidait à l'organisation du monde en objets, et aux relations transitives entre ces objets. Les objets n'existaient que par les possibilités dont autrui peuplait le monde; chacun ne se fermait sur soi, ne s'ouvrait sur d'autres objets, qu'en fonction des mondes possibles exprimés par autrui. (Deleuze, 1969, pp. 362-363)

<sup>73</sup> « Dans cette pièce, on ne se trouve que devant des scènes de commerce, d'échange, de trafic ; et je crois qu'il faut tâcher de comprendre de quel type de trafic il s'agit, et quels en sont les enjeux immédiats, avant de supposer qu'il n'est qu'une apparence » (*Une part de ma vie*, p. 54).

<sup>74</sup> En el universo koltesiano, la violencia parece consustancial a las relaciones interpersonales. Sus personajes la emplean como un recurso, « comme une réponse à la peur qu'engendre l'universelle violence sans raison, et même sans cause » (Ubersfeld, 1999, p. 136).

<sup>75</sup> Koltès emplea los términos « anormale et inquiétante » (*Quai Ouest*, p. 11) refiriéndose a la presencia de Abad, cuando éste es hallado por Charles.

<sup>76</sup> Resultan reveladoras las palabras de Charles despidiéndose de Abad: « De l'autre côté, là-bas, c'est le haut; ici, c'est le bas; ici même, on est le bas du bas, on ne peut aller plus bas, et il n'y a pas beaucoup d'espoir de monter un peu » (p. 62).

En un sistema social como el de *Quai Ouest*, cuyo lenguaje común es el *deal*, cualquier objeto se convierte en moneda de cambio. Es así que los bienes de Koch – un mechero, un anillo, un Rolex, sus zapatos, su coche, su tarjeta de crédito– proporcionan una valiosa información, tanto para los habitantes del hangar como para el espectador. Asimismo, tal y como afirma Deleuze, la presencia del Otro organiza el mundo en objetos, por lo tanto, nos atreveríamos a afirmar que es la causa primera de la existencia del concepto de propiedad, que en la obra se acentúa sobremanera a través de las figuras de Koch y Monique.

Si tomamos *Le Retour au désert*, la relación fraternal entre Mathilde y Adrien ilustra hasta qué punto es necesaria la alteridad para la subsistencia individual, puesto que en la individualidad se produce una coincidencia total de las cosas y la propia conciencia, como le sucede al Robinson de Tournier:

Mais il découvre (lentement) que c'est plutôt autrui qui troublait le monde. C'était lui, le trouble. Autrui disparu, ce ne sont pas seulement les journées qui se redressent. Ce sont les choses aussi, n'étant plus par autrui rabattues les unes sur les autres. C'est le désir aussi, n'étant plus rabattu sur un objet ou un monde possible exprimé par autrui. (Deleuze, 1969, p. 362)

Los dos hermanos se necesitan mutuamente para definir su campo perceptivo y reafirmar de este modo sus propias identidades, lo que provoca inevitablemente el conflicto. Sin embargo, Adrien realiza un recorrido opuesto al de Robinson, pues es en ausencia de su hermana cuando forma una unidad absoluta con las cosas que le rodean y la casa familiar, afanándose en ignorar y ocultar a sus próximos cualquier realidad externa a su entorno y a su conciencia. En consecuencia, Mathieu<sup>77</sup> será el principal damnificado por la actitud de su padre, quien al negarle el acceso al exterior de la mansión, silencia el conflicto de Argelia, latente en las calles de su pequeña ciudad de provincia. Por el contrario, Mathilde se convierte en el *autrui qui trouble*, poniendo de relieve la conciencia de Adrien, a la que se opone frontalmente. Observamos así, cómo el propio autor decide estructurar la obra según el orden de las oraciones musulmanas,

<sup>77</sup> Ver la cuarta escena del primer acto, titulada *Mathieu s'engage* (*Retour*, pp. 21-25).

en lo que cabe interpretar como una nueva definición del tiempo aportada por la irrupción de Mathilde<sup>78</sup>.

### **2.1.2. Recepción y reconocimiento del Otro**

El tema de la existencia individual y la relación con el otro ha sido objeto de análisis por parte de los pensadores de todas las épocas y, por ser el teatro espejo de las inquietudes humanas, no han sido pocos los dramaturgos que, históricamente, lo han incorporado a su imaginario –baste citar el aforismo *l'enfer, c'est les Autres*, de J.-P. Sartre, para dar la medida de su magnitud. De este modo, tal y como apuntábamos al principio de este capítulo, es necesario acudir a la hermenéutica de P. Ricœur para explicar la recepción y el reconocimiento del Otro como parte fundamental de la construcción de la propia identidad en la obra de Koltès.

Ricœur introduce un nuevo enfoque de la filosofía del sujeto, por el que supera los *cogitos* cartesiano y nietzscheano o, lo que es lo mismo, los planteamientos de la filosofía moderna y posmoderna –dada la sintonía de los postestructuralistas franceses<sup>79</sup> con Nietzsche. Analizando las tesis cartesianas, concluye que el *Cogito ergo sum* presenta un yo-ahistórico y portador de una verdad inmediata, ya que remite únicamente al presente e impide la proyección del pensamiento, desligando al « yo » de cualquier relación con pasado y futuro<sup>80</sup>. Bajo el prisma cartesiano, el ser humano queda sin anclaje<sup>81</sup>, despojado de cualquier acento psicológico y referencia autobiográfica. Nietzsche, por su parte, destaca la mediación del lenguaje<sup>82</sup>, que la filosofía cartesiana no tiene en cuenta, considerándolo como pura retórica por su efecto engañoso, lo que acaba con cualquier certeza del *cogito*. Asimismo, al afirmar la muerte de Dios, logra

<sup>78</sup> En el ámbito espacial, ya comprobamos los efectos causados por esta alteridad, por lo que remitimos al punto 1.3.1. del presente estudio.

<sup>79</sup> Nietzsche pone en duda la célebre máxima cartesiana *Je pense donc je suis*, cuestionando la existencia de un sujeto pensante: « Quelque chose pense mais que ce quelque chose soit justement l'antique et fameux « Je », ce n'est à tout le moins qu'une supposition, qu'une allégation, ce n'est surtout pas une certitude immédiate » (Nietzsche, 1886, p. 17). Por su parte, la genealogía nietzscheana sirve como punto de referencia teórico en el trabajo histórico de M. Foucault, incluyendo sus críticas al estructuralismo. Éste y J. Derrida incorporarán, por distintas vías, la filosofía de Nietzsche como crítica tanto del estructuralismo como del humanismo y la fenomenología.

<sup>80</sup> « Le « je » qui mène le doute et qui se réfléchit dans le Cogito est tout aussi métaphysique et hyperbolique que le doute l'est lui-même par rapport à tous ses contenus. Il n'est à vrai dire personne » (Ricœur, 1990, p. 16).

<sup>81</sup> Ricœur emplea el término « *je* » *désancré*, para referirse precisamente a su falta proyección temporal en la filosofía cartesiana.

<sup>82</sup> « *Le Cours de rhétorique* propose l'idée nouvelle selon laquelle les tropes –métaphore, synecdoque, métonymie – ne constituent pas des ornements surajoutés à un discours de droit littéral, non figuratif, mais sont inhérents au fonctionnement le plus primitif du langage. En ce sens, il n'y a pas de « naturalité » non rhétorique du langage. Celui-ci est tout entier figuratif » (1990, p. 23).

superar la ilusión de la conciencia como fundamento último de la realidad y arroja al hombre a la existencia como un ser carente de sentido. Ricœur afirma que entre ambos filósofos se establece una conexión por la manera en que Nietzsche radicaliza la duda sobre Descartes, pues cuando aquel cuestiona el mismo instinto de verdad, acaba con toda la certeza posible del *cogito*: « De même que le doute de Descartes procédait de l'indistinction supposée entre le rêve et la veille, celui de Nietzsche procède de l'indistinction plus hyperbolique entre mensonge et vérité » (Ricœur, 1990, p. 25). Analizando estas dos posiciones, reinstala la problemática de la identidad del sujeto bajo un nuevo prisma que intenta plantear todas las aserciones relativas a la problemática del sí respondiendo a la pregunta « ¿quién? »<sup>83</sup>. En definitiva, propone un concepto de identidad capaz de elaborar un discurso y de autodesignarse en tanto que locutor de una acción encuadrada en el transcurso de la historia; de narrar su propia historia con sentido y así formar su identidad; y de responsabilizarse moralmente de sus acciones en un contexto social<sup>84</sup>.

Antes de explicar el vínculo existente entre Ricœur y la figura dramática koltésiana, es preciso aludir al título de su obra *—Soi même comme un autre—* para justificar que, en efecto, la alteridad es constitutiva de la identidad o « ipseidad ». En primer lugar, señalando la primacía de la mediación de la reflexión sobre la posición inmediata del sujeto, que permite responder a la pregunta « ¿quién? »; es decir, del « sí mismo » para acercarse al « yo ». Por último, mediante la distinción de las dos dimensiones de identidad incluidas en *soi-même*: la « identidad-idem » —caracterizada por la permanencia temporal—, y la « identidad-ipse » —ser el mismo, uno mismo; concluyendo que esta última sólo alcanza su realidad en la tensión dialéctica entre la alteridad *comme un autre* y la ipseidad *soi-même*. Al introducir esta diferenciación, podríamos afirmar que Ricœur trasciende el *je est un autre* rimbaldiano, para transformarlo en *soi même comme un autre*.

<sup>83</sup> « On donnera une forme interrogative à cette perspective, en introduisant par la question « qui ? » toutes les assertions relatives à la problématique du soi, en donnant ainsi même amplitude à la question « qui ? » et à la réponse — « soi ». Quatre sous-ensembles correspondent ainsi à quatre manières d'interroger : qui parle ? qui agit ? qui se raconte ? qui est le sujet moral d'imputation? » (1990, p. 28).

<sup>84</sup> Estos puntos corresponden a los cuatro rodeos o *détours* que propone el autor en su obra: Filosofía del lenguaje, filosofía de la acción, teorías narrativas y determinaciones éticas y morales de la acción.

*Soi même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au « comme », nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison –soi-même semblable à un autre, –mais bien d'une implication : soi même en tant que... autre. (1990, p. 14)

Para hallar el nexo entre la dialéctica de Ricœur respecto a la recepción del otro y los personajes de Koltès, remitimos, en primer lugar, al punto de partida de la acción de sus obras, que siempre se sitúa en la confrontación con una alteridad radical. Citando a S. Palm, en el drama koltesiano « *l'étranger* existe, non pas comme un autre que soi-même, mais comme un autre soi » (2009, p. 33), pues el personaje no se reconoce en el otro, de modo que desarrolla un juego contradictorio: por un lado siente una necesidad de proyección hacia aquel, por otro teme la diferencia que le separa. « Dans le théâtre de Koltès, nous sommes constamment confrontés à cette précarité de l'individu dans la confrontation avec autrui, toujours en recherche du regard de l'autre pour devenir, mais sans savoir si l'œil caresse, ou s'il cogne » (2009, p. 37). Ya se observa esa necesidad de encontrarse en el Otro en la eterna disputa fraternal entre Mathilde y Adrien, en este caso, a sabiendas de la imposibilidad del acuerdo<sup>85</sup>; o en las estrambóticas discusiones entre Fak y Claire sobre mirar y ser mirado<sup>86</sup>, consciente ésta del deseo que suscita en aquel. Sin embargo, el caso más singular de las tres obras se observa en las escenas de Léone y Alboury, ya que ésta se entrega a la alteridad sin temor alguno desde el principio. En su primer encuentro al pie del árbol, se percibe el reconocimiento de la mujer hacia la extrañeza o singularidad de Alboury, pero pese a todo está dispuesta a proyectarse aquel en quien se identifica, erigiéndose así en figura paradigmática del *soi-même comme un autre*.

<sup>85</sup> La primera disputa se produce en el reencuentro entre los dos hermanos. Mathilde quiere recuperar su sitio en el hogar familiar, a pesar de su mala relación con Adrien: « Pourquoi voudrais-je saccager ma maison, puisque je veux l'habiter? [...] puisque tu es riche, je ne te chasserai pas, je m'accommoderai de toi, de ton fils, et du reste. Cependant, j'entends bien me souvenir que le lit dans lequel je coucherai est à moi, que la table où je mangerai est ma table, et que l'ordre ou le désordre que je mettrai dans les salons seront un ordre et un désordre légitimes » (*Retour*, pp. 14-15).

<sup>86</sup> Fak y Claire comienzan una interminable discusión a propósito de si el primero la ha observado lavarse en el río o no: « Il n'y a plus d'eau dedans et ce matin ta maman t'a forcée à te débarbouiller dans le fleuve, et elle regardait autour pour voir si personne ne regardait pendant que tu te le débarbouillais, mais moi j'étais sur le toit là-dessus et je te regardais sans exception comme je te vois maintenant avec les habits dessus maintenant » (p. 58).

Je suis tellement contente que vous ne soyez pas français ni rien comme cela ; [...] D'ailleurs, moi non plus je ne suis pas vraiment française. A moitié allemande, à moitié alsacienne. Tiens, on est faits pour... J'apprendrai votre langue africaine, oui, et quand je la parlerai bien, en réfléchissant bien pour chaque mot que je dirai, je vous dirai... les choses... importantes... qui... je ne sais pas. (*Combat*, p. 43)

A menudo, tal y como sucede en *Combat* y en *Quai Ouest*, esta proyección hacia la alteridad viene dada por el deseo ligado a la idea de comercio o intercambio<sup>87</sup>. El propio autor reconoce la existencia de una relación de intereses, a la par que establece un paralelismo con la realidad humana: « Nous sommes tous très cyniques; il n'existe pas de bonté absolue, si ce n'est chez les moines ou les ascètes. [...] Les rapports qui lient les êtres entre eux sont cyniques, et empreints d'affectivité » (*Une part de ma vie*, pp. 132-133). Así pues, en la primera, existe una reciprocidad en la proyección, dado que Horn y Alboury necesitan el uno del otro para resolver el asunto del cadáver, que aquel intenta hacer olvidar a cambio de una compensación económica<sup>88</sup>. Esto no satisfará a Alboury, quien entiende la riqueza como algo espiritual, más allá de lo económico. Por su parte, en *Quai Ouest*, el entramado entraña una mayor complejidad, dada la magnitud y diversidad del deseo y de los intereses de sus personajes, que chocan entre sí, evitando sistemáticamente un consenso: Koch quiere morir; Charles escapar al otro lado del río; Claire quiere acompañarle; Cécile quiere regularizar su situación de inmigrante y evitar que su hijo les abandone; Abad quiere matar a Koch; y Fak desvirgar a Claire. Rodolfe parece al margen de todo y de todos, pero termina por proporcionar a Abad el arma asesina de su propio hijo. En ambas piezas, la aparición de personajes ajenos al territorio es, en primera instancia, inesperada y perturbadora, si bien las circunstancias y el propio devenir de los acontecimientos terminan por justificar la necesidad de proyección del sujeto en las figuras de esa alteridad que irrumpe en el espacio del « yo ».

<sup>87</sup> « Que Koltès emprunte la métaphore commerciale pour nous donner sa vision des rapports humains, c'est tout à fait évident » (Palm, 2009, p. 107).

<sup>88</sup> « Vous êtes trop obscur pour moi; j'aime les choses claires. Prenez, allons. (*Il tend la liasse*) » (*Combat*, p. 88).

### **2.1.3. El personaje koltesiano como identidad narrativa**

El concepto de *identité narrative*, propuesto por Ricœur, comprende al individuo como un personaje inserto en una trama: « L'identité du personnage se comprend par transfert sur lui de l'opération de mise en intrigue d'abord appliquée à l'action racontée; le personnage, dirons-nous, est lui-même mis en intrigue » (Ricœur, 1990, p. 170). Dicho de otro modo, el relato —la narración de las circunstancias a las que se enfrenta o se ha enfrentado el sujeto— construye la identidad del personaje<sup>89</sup>, pues en tanto que identidad narrativa, se encuentra expuesto de igual modo a la temporalidad y a la alteridad. De acuerdo con S. Palm, en esta línea se sitúa la figura dramática koltesiana, que actúa como identidad narrativa mediante la elaboración de un relato vital: « Les personnages de Koltès se dessinent comme des identités narratives à travers un passé qu'ils partagent ou qu'ils désirent partager avec les autres » (2009, p. 33). Ciertamente es que los personajes de Koltès son todos muy habladores —a excepción de Abad y su elocuente silencio—, pues el relato es constitutivo de identidad, ya que « recibiendo y adquiriendo identidad de la narración y la escucha de la composición y la lectura de historias, nos orientamos en medio de la pluralidad y damos unidad a la dispersión temporal de la vida humana » (Masiá, 1998, p. 100).

Las tres obras ofrecen numerosos ejemplos del concepto de « identidad narrativa » a través del discurso de sus personajes, de entre los que destacamos los siguientes:

- a) En *Combat*, observamos esa necesidad de compartir el pasado en la escena del encuentro entre Cal y Léone. Es el ingeniero quien se muestra más proclive al relato, dada su atracción por Léone, manifiesta en su discurso, en el que trata de reivindicar su formación y cultura para reivindicarse frente a Horn: « Tiens, moi, j'étais un fou de philosophie, tu peux me croire, moi. Mais quoi, ici, qu'est-ce qui se voit de tout cela? »; « Des idées, pourtant, moi, j'en ai »; « Moi, j'ai toujours été curieux ; de musique, de philosophie ; Troyat, Zola, surtout Miller, Henry » (*Combat*, p. 48). También en los *Carnets*, se evidencia ese ánimo de « contarse » a sí mismo, como observamos en *Cal, songeries d'un ingénieur*

---

<sup>89</sup> « La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire: elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage » (Ricœur, 1990, p. 175).



*insomniaque*, en la que éste expresa sus miedos e inquietudes acerca de los africanos: « C'est donc de jour qu'il faut guetter, poursuivre, attraper, tuer, massacrer, exterminer, réduire en poudre tout ce qu'on peut reconnaître comme étant une menace possible » (p. 118).

- b) Ya en la introducción a este capítulo aludíamos a la inclusión de fragmentos narrativos en primera persona ajenos a la acción en *Quai Ouest*. Estos monólogos entre paréntesis, pese a no estar destinados a la representación<sup>90</sup>, poseen un efecto caracterizador, conscientemente previsto por el autor, con el fin de humanizar al personaje haciéndole hablar, si bien éste destaca su carácter informativo:

Un écrivain écrit des personnages en connaissant toute leur histoire. Au moment où il faut réduire une action à l'action dramatique, il faut enlever énormément. J'ai laissé quelques clés... pour troubler les choses. Je ne pense pas que ce soit tout à fait inutile. (*Une part de ma vie*, p. 64)

Si nos remitimos únicamente a la perspectiva del personaje, estos fragmentos en prosa responden a una irrefrenable necesidad de acudir a la palabra como vehículo de construcción identitaria, como si el contacto con el Otro generase en ellos el compromiso de asumirse a sí mismos, tal y como apunta Ricœur: « L'autre me constitue responsable, c'est-à-dire, capable de répondre » (1990, p. 388). Y, en este caso, la alteridad a la que se expone en ausencia de ese Otro, no es otra que el lector. En palabras de Koltès: « la langue existe pour et à cause de cela —on parle à quelqu'un, même quand on est seul » (*Une part de ma vie*, p. 132).

Los monólogos narrativos de Abad y de Rodolfe se sitúan incluso antes de que estos hayan entrado en escena, desafiando así el orden espacio-temporal de la ficción, de modo que su palabra precede a su presencia. El de Rodolfe se refiere más bien a recuerdos o ensoñaciones que definen su pasado de soldado,

<sup>90</sup> « Les passages entre guillemets et entre parenthèses, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués ; mais ce ne sont pas non plus des textes pour les programmes. Ils ont leur place, chacun, entre deux scènes, pour la lecture de la pièce ; et c'est là qu'ils doivent rester. Car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée » (*Quai Ouest*, pp. 104-105).

mientras que Abad, que no posee diálogo alguno en toda la pieza, constituye el caso más paradójico, pues se construye por su silencio y las palabras de los demás, como revela al final de su misteriosa y poética enunciación: « Plus je le dis, plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis » (*Quai Ouest*, p. 22). En este sentido, Abad no puede definirse como identidad narrativa, ya que de esta afirmación se deduce que es callando como pretende afirmar su identidad, contradiciendo así el concepto que sí comparten el resto de personajes, muy locuaces. De entre ellos, baste citar a Cécile por sus constantes referencias tanto a su situación actual<sup>91</sup> como a su pasado<sup>92</sup>, con el fin de conmover a Koch.

- c) En *Retour*, la construcción de la propia identidad difiere sustancialmente de las otras dos obras, pues a excepción del *quasi-monologue*<sup>93</sup> de Adrien con Mathilde fingiendo estar dormida, se realiza en dos apartes que realizan Adrien y Mathilde. En el primero, el patriarca se dirige al público para justificar su decisión de aislar a su hijo del contacto con el exterior, estableciendo un paralelismo con el comportamiento de los monos que protegen a sus crías:

Quand mon fils est né, j'ai élevé de grands murs tout autour de la maison. Je ne voulais pas que ce fils de singe voie la forêt et les insectes et les animaux sauvages et les pièges et les chausseurs. Je n'enfile mes chaussures que pour l'accompagner dans ses sorties et le protéger dans la jungle. Les singes les plus heureux sont ceux qui sont élevés en cage, avec un bon gardien, et qui meurent en croyant que tout le monde entier ressemble à leur cage. Tant mieux pour eux. Voilà un singe de sauvé. Mon babouin à moi, du moins, je l'aurai protégé. (*Retour*, pp. 41-42)

<sup>91</sup> « Nous vivons ici comme de pauvres chiens oubliés dans le noir, cet homme à demi détruit par la guerre, mon fils qui vous a soutenu dans votre chute, et toute une famille, attendant un dossier de visa qui n'en finit pas de grimper les échelons jusqu'à ce qu'il soit au sommet » (*Quai Ouest*, p. 70).

<sup>92</sup> « Au pays, nous sommes des notables, en effet ; et si nous rentrions demain, les meilleures familles des Lomas Altas nous baiseraient la main à la descente du bateau ; elles nous baisaient la main, monsieur, quand nous prîmes le bateau à la fin de la guerre, avec ce pauvre homme devenu à demi débile et qui ne pouvait presque plus marcher, et l'échec de cette guerre, et l'argent qui ne valait plus rien » (*Quai Ouest*, p. 71).

<sup>93</sup> Término empleado por A. Übersfeld (1999, p. 159) para designar los soliloquios koltesianos.

El relato de Mathilde, por su parte, se centra en su temor a la noche, explicando de manera alegórica sus embarazos, ocurridos al abrigo de la oscuridad del patio –« Je ne parle jamais le soir, pour la bonne raison que le soir est un menteur » (*Retour*, 67) –; de la imperfección de la reproducción humana – « Il faudrait changer le système de reproduction tout entier » –; de las relaciones entre hombres y mujeres y de la superioridad intelectual de éstas –« c'est parce qu'ils sont cons qu'ils ne se tirent pas dans les pattes, ils n'y pensent pas, il leur manque un ou deux étages par rapport à nous » (p. 68). Asimismo, no podemos obviar el vínculo materno-filial existente con Fatima. Ambas se encuentran en dos ocasiones en la habitación de Mathilde, y ésta, temerosa de que su hija repita la historia que desencadenó su exilio en Argelia, elabora un relato en el que se inscriben temporalidad y alteridad, con el fin de informarle de los secretos de la casa familiar: « Viens dans les draps près de moi et je te raconterai comment Marie était bonne; je te raconterai l'histoire de Marie, mon amie, mon petit amour de Marie qui rendait cette maison si agréable et chaude » (p. 19).

## 2.2. El personaje koltesiano: palabra, proyección y recepción

Una vez explicada la influencia de la alteridad en la construcción de la identidad de la figura dramática koltesiana, es momento de abordar la cuestión de su construcción y existencia dramática. Comoquiera que Koltès es una *rara avis* dentro del panorama teatral de la segunda mitad del siglo XX –lo que sin duda repercute en su concepción del personaje– es importante conjugar varias perspectivas para su estudio, que comprendan sus funciones, su palabra y la recepción por parte del lector; esto es, los enfoques estructuralista, lingüístico y pragmático.

No conviene olvidar que el personaje koltesiano trasciende el texto literario, ya que su autor le confiere una vida más allá de la acción representada, por lo que excede el modelo actancial de Greimas<sup>94</sup>, aunque la perspectiva estructuralista es útil, no obstante, para determinar al personaje como entidad formando parte de un sistema en el

<sup>94</sup> El modelo actancial de Greimas se basa en un sistema de seis actantes que definen la función gramatical del personaje según el siguiente esquema: Sujeto/Objeto, Destinador/Destinario, Ayudante/Oponente.

que desempeña una función. En este sentido, y tomando como piedra angular el *Soi-même comme un autre* ricœuriano, surge una doble posibilidad de análisis complementaria: el personaje frente a sí mismo, y el personaje frente al otro.

Dans une personne, ou dans un personnage, c'est un peu comme si une force venant du dessus pesait sur une force venant du sol, le personnage se débattant entre deux, tantôt submergé par l'une, tantôt submergé par l'autre. [...] Dans les rapports entre les personnes, c'est un peu comme deux bateaux posés chacun sur deux mers en tempête, et qui sont projetés l'un contre l'autre, le choc dépassant de loin la puissance des moteurs. (*Lettres*, p. 115)

Sin embargo, un análisis exclusivo bajo este prisma introduciría un importante sesgo para el « teatro postdramático »<sup>95</sup>, pues se ignora la recepción por parte del lector o espectador, cuya participación resulta indispensable para la total configuración del personaje, como ya subrayaba V. Jouve hablando de la novela tradicional:

Par la façon dont il combine et actualise des données du texte, il ne manque pas d'imprimer sa marque aux créatures romanesques ; l'identité des personnages est nécessairement liée à son état affectif : c'est sur le double plan émotionnel et intellectuel que le sujet s'implique dans l'univers littéraire. (Jouve, 1998, p. 36)

Evidentemente, todo el universo ficticio creado en el texto, incluyendo la figura dramática, necesita de un receptor que necesariamente ha de completar el significado, mediante la referencia de su propio mundo, dado que generalmente las indicaciones del autor son limitadas. En la misma tendencia pragmática se sitúa R. Abirached, que en *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1994) distingue tres componentes esenciales en el personaje: el *character*, que lo liga a la realidad; el *typus*, que lo establece en lo imaginario; y la *persona*, que trata los procedimientos dramáticos

---

<sup>95</sup> Concepto definido por H.-T. Lehmann en su obra *Postdramatisches Theater* (1999), por el cual, el texto pierde relevancia en el conjunto de la obra, que se abre al resto de materiales que construyen la escena.

destinados a crear la ilusión referencial. Es, precisamente, este último concepto, el que nos interesa por su vigencia en la cultura posmodernista y, por ende, en el personaje postdramático.

La *persona* (étymologiquement: « masque ») ancre l'être théâtral dans le monde des signes et de la représentation. Elle est ce qui assure et stigmatise la césure entre la scène et le réel, ce par quoi le personnage échappe *visiblement* à la confusion avec l'individu –celui qui l'incarne comme celui qu'il est censé représenter. (Sermon y Ryngaert, 2006, p. 111)

Según Jouve, el receptor tiende a recibir y a reconocer al personaje como *un autre vivant* perteneciente a un mundo ficticio, merced a procedimientos que refuerzan la ilusión referencial –esto es, la *persona*– empleando los códigos narrativo, afectivo y cultural. Es en los dos primeros en los que centraremos nuestro análisis, ya que están destinados a provocar, respectivamente, la identificación del lector al personaje y el sentimiento de simpatía.

### **2.2.1. La afectividad en el personaje koltesiano**

Para adentrarnos en los senderos del personaje como soporte afectivo, conviene comenzar definiendo « simpatía » e « identificación », pues son términos a los que han correspondido significados y sentidos muy diferentes en la historia del pensamiento, lo que ha dificultado la percepción acerca de su especificidad. Se trata, en principio, de mecanismos relacionados con la adhesión y posición que nuestra subjetividad adopta con respecto de otras subjetividades.

La simpatía –del griego *sympatheia* – se entiende como sentimiento afectivo entre personas, mediante el cual se establece una relación de conocimiento, concebida como un descubrimiento y reconocimiento en el otro de unas cualidades o circunstancias que nos adhieren a su posición. Hume la identifica como una tendencia a la comunicabilidad de los deseos y sentimientos o una forma relacional que permite la transformación de las experiencias ajenas en experiencias propias (1988, p. 340). No

surge, sin embargo –y esto es importante, porque atañe directamente al personaje koltesiano– por el reconocimiento de la virtud en el otro; es decir, no guarda relación alguna con la objetividad moral.

En la identificación entra en juego la cuestión del posicionamiento y de la identidad, pues se podría definir como la colocación inconsciente en el lugar del otro o, desde un punto de vista psicológico, un « processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci » (Laplanche et Pontalis, 1967, p. 187). En cambio, R. Barthes, en *Fragments d'un discours amoureux*, se inclina por una explicación simple y directa, limitada al terreno narrativo: « L'identification ne fait pas acception de psychologie; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi » (1977, p. 153).

Desde un punto de vista teatral, la posible simpatía del lector hacia la figura dramática se encuentra inequívocamente ligada al código afectivo. Por ello, el grado de afectividad que el lector o el espectador experimente por un personaje, depende de la participación de elementos como el conocimiento y la información que se posea sobre éste, que contribuyen a crear un sentimiento de familiaridad<sup>96</sup>. El dispositivo textual y la organización formal del drama adquieren especial relevancia a este respecto, ya que como defiende B. Tomachevski, un autor puede atraer la simpatía hacia un determinado personaje que en la vida real provocaría en el lector un sentimiento contrario<sup>97</sup>. En este sentido, en relación a la marcada propensión a la extrañeza de los personajes en Koltès – algo que es constatable por más que el autor se empeñe en afirmar que se trata de gente corriente<sup>98</sup>–, J. Sermon y J.-P. Ryngaert proponen el término *défamiliarisation*, pues se trata de individuos cuyo desarraigo ha horadado en lo más profundo de sus caracteres, deshumanizándolos e incluso animalizándolos<sup>99</sup>. La figura del asesino, encarnada por Roberto Zucco, se antoja paradigmática de éste fenómeno; pero no nos olvidemos de otros como Cal, Horn, Koch, Charles o Cécile; todos ellos son personajes, en principio, difícilmente asumibles por el receptor por su marcada extrañeza. Por ello, Koltès utiliza

---

<sup>96</sup> « Plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive » (Jouve, 1998, p. 132).

<sup>97</sup> Tomachevski es citado en *L'Effet-personnage dans le roman*, de V. Jouve (1998, p. 121).

<sup>98</sup> Koltès se refiere a sus personajes como « gens ordinaires » (*Une part de ma vie*, p. 139), negando su marginalidad y, por tanto, su extrañeza.

<sup>99</sup> P. Robitaille (2006) emplea, de acuerdo con las teorías de Deleuze y Guattari, la expresión *devenir animal*, para referirse a los personajes koltesianos que se manifiestan a través de figuras animales y de un léxico que contiene el nombre de un animal o uno de sus atributos, para defenderse de la figura del Otro.

en sus dramas una serie de procedimientos de caracterización, destinados a fomentar la simpatía del lector con el personaje; esto es, el reconocimiento en el Otro y la adherencia a su posición, pese a su lejanía ideológica y vital:

Même quand ce sont bien des personnages « du monde », ils sont quand même animés par une pulsion qui les entraîne vers l'étrangeté, par une caractérisation forte qui fait que nous les reconnaissons comme proches au moment précis où ils sont pourtant loin de nous. (Sermon y Ryngaert, 2011, p. 287)

En este sentido, Roberto Zucco es, de nuevo, el más representativo de cuantos personajes componen el universo dramático de Koltès, pues su caracterización aporta elementos que refrendan el reconocimiento del lector en la figura del asesino. No se produce, sin embargo, identificación alguna, ya que el lector no ocupa ni puede ocupar el mismo lugar que Zucco:

Certaines dimensions du fait divers, comme la relation amoureuse de Succo avec une adolescente, prennent une ampleur essentielle dans la pièce. Le héros en fuite perpétuelle, confronté à la bêtise et à la lâcheté ordinaire (« seul contre tous »), gagne une aura que sa « vraie » biographie ne laissait pas imaginer. (Sermon y Ryngaert, 2011, p. 136)

Los elementos pertenecientes al código afectivo son apuntes autobiográficos, textos de carácter narrativo y monólogos, que consiguen aportar un efecto de proximidad con el personaje. La obra de Koltès es prolífica en este aspecto, baste citar algunos ejemplos:

En *Quai Ouest*, la inclusión entre paréntesis de *récits de vie* –de Abad, Rodolfe y Fak – que, con su efecto evocador, transportan al lector fuera de la historia representada, aporta a su vez otras referencias espacio-temporales. De este modo, el pasado y el

*ailleurs* se erigen en elementos fundamentales para una posible simpatía hacia el personaje, provocando, a su vez, un efecto de incertidumbre en el lector, ya que lo sustrae momentáneamente de la acción. Lo mismo ocurre con la introducción narrativa que remite al encuentro entre Charles y Abad, dos años antes. Koltès repite este recurso en *Combat*, si bien esta introducción, a diferencia de la anterior, posee un tono marcadamente poético que diluye el efecto de realismo referencial. En ella, se ofrece un retrato metafórico de los tres personajes blancos de la obra –el chacal, Cal; la leona, Léone; y el cabo, Horn. Los *Carnets*, añadidos expresamente al final de la pieza, son un compendio de narraciones de los personajes en primera persona e indicaciones para su puesta en escena. El aporte de información acerca del personaje, al que el autor otorga la palabra en un contexto desconocido y ajeno a la acción, consigue un efecto de proximidad y de familiaridad. Asimismo, al dar voz al personaje en un contexto desconocido y ajeno a la acción, se logra un efecto de verosimilitud, como si la existencia de aquel trascendiera el mismo texto, sin olvidar que es a través de la palabra como obtiene su identidad. ¿Cabe mayor realismo que, por ejemplo, Cal expresando su cruda opinión acerca de los africanos?: «Faim, un boubou? Mais regardez-les donc: ils sont tous deux fois plus grands et plus forts que nous!» (*Combat*, p. 122). Sin embargo, el carácter realista o no de los recursos no tiene incidencia en la simpatía, como se observa en la última referencia psicológica de los personajes de *Combat* bajo el epígrafe *En son for intérieur*. Ésta, siendo en sí misma descriptiva, aproxima una vez más al personaje a su componente « persona ». En la misma línea se puede situar *Un hangar a l'Ouest*, donde el autor toma la palabra para tratar temas relativos al teatro en general y a la obra en particular, desde su puesta en escena, hasta su opinión acerca de los *blacks*.

Por último, *Cent ans de la famille Serpenoise* –aportación a modo de biografía contenida al final de *Le Retour au désert*, en la que el autor viaja por la genealogía familiar empleando un tono novelesco y termina narrando el devenir de los personajes de la obra, tiempo después del término de la acción–, contribuye igualmente de manera efectiva a la caracterización y, por tanto, al reconocimiento de los personajes de la obra.

Como decíamos al principio, la identificación posee un marcado componente posicional, que en el drama está ligado al código narrativo, conformado por el montaje y la organización textual: « La place du personnage dans les dramaturgies classiques se



fonde sur un système narratif où ses conditions d'apparition et de développement son fixes ; le lecteur accompagne le parcours à long terme d'identités qui gagnent en familiarité » (Ryngaert y Sermon, 2006, p. 133). La duración y el desarrollo del discurso aportan un gran peso a la identificación, sin embargo, la dramaturgia koltésiana introduce una discontinuidad narrativa que la pone en duda, ya que para el lector común, aceptar la presencia fragmentaria del personaje supone un obstáculo. Por otra parte, el desarrollo del personaje a partir de la confrontación con un oponente mediante duelos dialécticos termina con el sistema narrativo clásico, pues dada la discontinuidad introducida, son varios los personajes que igualan sus intervenciones, sin que se imponga ningún punto de vista, provocando la incertidumbre en el lector, al margen del sentido moral de sus intenciones. En *Combat*, existen cuatro personajes con un número similar de intervenciones, a modo de *vis-à-vis*: Horn-Albourn; Horn-Cal; Albourn-Léone; Cal-Léone; Horn-Léone. Lo mismo ocurre en *Quai Ouest* y *Retour*, donde se produce una incesante entrada y salida de personajes, siendo éstos más numerosos que en la primera obra. Sin embargo, pueden desarrollarse otras formas de identificación, por lo que no se debe descartar totalmente: « Après tout, ni le rêve ni l'inconscient ne relèvent davantage de la logique et de la cohérence » (2006, p. 135). A fin de cuentas, ocupar el mismo lugar que el Otro es un sentimiento subjetivo, a pesar de la importancia del código narrativo. La extrañeza de los personajes de Koltès, sumada a las trabas introducidas por las referencias narrativas, no ayuda en este sentido. Por tanto, la identificación se antoja difícil, no así la simpatía, al entender las motivaciones individuales que les llevan a actuar de un modo u otro. Es legítimo, pues, que Charles quiera cruzar el río buscando una vida mejor, cueste lo que cueste; que Adrien se aferre a su posición en la sociedad local y quiera proteger a su hijo y sus posesiones; y que Cal sienta un miedo atroz a las consecuencias que acarrearán su irresponsable comportamiento.

### **2.2.2. Soi-même comme un autre: individualidad y socialización del personaje**

A continuación, abordaremos el estudio del personaje mediante una argumentación basada en dos pilares esenciales y complementarios: considerando su individualidad, sin olvidar que el personaje define su identidad por sus relaciones con los demás. Dicho de otro modo, esta doble perspectiva de análisis trata de conciliar los enfoques estructural y lingüístico partiendo del *soi-même comme un autre* ricœuriano, ya que Koltès, para explicar el trabajo formal, afirma la existencia de un sistema de fuerzas en interacción tanto en el individuo como en las relaciones de éste con los demás, en las que el lenguaje ejerce un rol determinante.

#### **2.2.2.1. El personaje frente a sí mismo**

Comenzaremos, pues, por una aproximación a la individualidad del personaje, a menudo inmerso en una lucha consigo mismo y en constante revuelta, merced a las fuerzas que lo habitan. En este sentido, la herramienta principal de que disponemos para el acceso al interior más arcano del personaje dramático, es el monólogo de acuerdo con la definición que propone A.-F. Benhamou, « un face à face où l'un des interlocuteurs parle tandis que l'autre se tait » (1994, p. 19), en consonancia con Koltès, quien, como ya hemos visto, lo emplea para la caracterización.

Mes premières pièces n'avaient aucun dialogue, exclusivement des monologues. Ensuite, j'ai écrit des monologues qui se coupaient. Un dialogue ne vient jamais naturellement. Je verrais volontiers deux personnes face à face, l'une exposer son affaire et l'autre prendre le relais. Le texte de la seconde personne ne pourra venir que d'une impulsion première. (*Une part de ma vie*, p. 23)

No podemos olvidar, tampoco, las propias indicaciones del autor recogidas en anexos y paratextos, así como las intervenciones de otros personajes, pues son igualmente valiosas para la configuración identitaria del héroe.

Siendo conscientes de la individualidad de cada personaje, ya que cada cual es poseedor de su propia psicología, hemos seguido, no obstante, una clasificación grupal atendiendo a ciertos roles dramáticos, de modo que personajes pertenecientes a las tres obras pueden alojarse en una o varias categorías recurrentes, como veremos a continuación.

#### 2.2.2.1.1. La « negritud »

En una entrevista realizada por A. Prique en 1986, Koltès responde en estos términos a la razón de la inclusión de personajes negros en su teatro:

Il n'y a pas de pourquoi. Ce qui est sûr, en tous les cas, c'est que la pierre ne tombe pas sur le sol par sympathie, par solidarité ou par attrait sexuel ; elle tombe dépourvue de tout sens moral. A posteriori, et tout en tombant, elle peut se trouver de jolies raisons de tomber. C'est comme, dans le système solaire, un caillou, en chute permanente vers le Soleil ; si les attractions secondaires sont suffisantes, cela se traduit par une orbite tout autour ; si elles ne le sont pas, ou plus, je suppose que l'on finit par s'écraser. (pp. 60-61)

Ambiguo como casi siempre, Koltès huye de una explicación convencional, admitiendo una cierta proximidad o empatía hacia esta raza, como se puede deducir del título *Combat de nègre et de chiens*<sup>100</sup>. Tampoco esconde una dimensión política, si bien se interesa siempre en primera instancia por los personajes y los vínculos existentes entre ellos: « Ce qui m'intéresse avant tout, ce sont les personnages, leurs rapports » (p. 74). Alboury y Abad encarnan dos prototipos diferentes de negro dentro del teatro koltésiano, ya que presentan notables divergencias en los roles que desempeñan. Ambos comparten, sin embargo, un origen mítico o fabuloso. Así, en el fragmento narrativo que sirve de introducción a la pieza, Abad es rescatado por Charles en plena tormenta de nieve, escena que nos remite a la tradición bíblica del rescate del Moisés bebé de las aguas del Nilo, por la hija del faraón egipcio.

<sup>100</sup> « J'ai fait un choix émotionnel et en même temps radical en qualifiant les Noirs de bons et les Blancs de chiens, de cochons —ce qui bien sûr n'est pas aussi simple ; mais une fois ce choix fait, j'ai pu aimer les Blancs » (*Une part de ma vie*, p. 35).

*Une aube de tempête de neige, deux ans auparavant, Charles, qui rentrait par le ferry fut avertit [...] d'une présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar. Il s'y rendit et aperçut une sorte de tas, sombre et immobile [...] qui ressemblait vaguement à un sanglier mort ou assoupi. Il s'en approcha, lorsqu'il en fut à deux mètres, la forme se dressa brusquement, grande, épaisse, agitée de tremblements, les yeux brillants, [...] ; elle prononça des mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent rire Charles qui en retint les dernières consonances, [...] dont il baptisa provisoirement l'animal. Puis, [...], il le prit par le bras, l'entraîna dans le hangar, lui découvrit un coin où l'étranger fut à l'abri de la neige. Il y disposa quelques cartons pour lui tenir chaud, et, après l'avoir vu s'y terrer, dégageant une intense fumée de tout le corps, Charles s'éloigna en sifflotant et rentra chez lui.*

*(Quai Ouest, p. 11)*

Del mismo modo, en dicho fragmento se conserva un tono enigmático que construye un pasado prodigioso. Se trata de un episodio de la infancia, que responde a una pregunta formulada por un interlocutor desconocido –también puede ser él mismo, de manera retórica, o a otra persona–: « Qui es-tu? celui qui a vu le diable, qui es-tu? » (*Quai Ouest*, p. 21). A continuación, se relata un suceso por el que el protagonista, aún niño, es abandonado por su padre –« il m'arracha mon nom et le jeta dans la rivière avec les ordures »–, lo que, sin duda, remite al lector a la introducción anterior. Un último detalle que contribuye a afianzar el origen mítico del personaje es la utilización de un lenguaje metafórico que, en primer término, opone blancura y sombra –« des enfants naissent sans couleur nés pour l'ombre » (p. 21)–; y en segundo, justifica su silencio por la existencia de una bestia interior: « [...] à d'autres, une bête, logée en leur coeur, reste secrète et ne parle lorsque règne le silence autour d'eux ; c'est la bête paresseuse qui s'étire lorsque tout le monde dort, et se met à mordiller l'oreille de l'homme pour qu'il se souvienne d'elle » (pp. 21-22).

Alboury, por su parte, liga su propio origen al de todo su pueblo, empleando un tono epopéyico o legendario. En ambos casos, se recurre a elementos naturales o animales para la descripción, propios de un vínculo con la tierra y la naturaleza

inherente al ser humano en su estado más primitivo. Abad, posee un lado salvaje y misterioso al mismo tiempo, y es comparado eventualmente a una bestia –a un jabalí– por su presencia temerosa y amenazadora, oculto en la sombra como un animal que se protege del peligro, pero dispuesto a atacar si es necesario. Del mismo modo, Alboury, en su alocución, utiliza la alegoría de una nube que se interpone entre el sol y su pueblo para designar el sufrimiento y las dificultades de la raza negra a lo largo de la historia<sup>101</sup>.

Pese a todo, los dos personajes negros presentan un antagonismo en su configuración, que comienza en sus propios orígenes: Alboury habita la tierra a la que está unido por el color de su piel, África; mientras que Abad pertenece a la categoría de los expatriados en occidente, si bien el autor no aclara sus raíces. Su relación con el territorio es igualmente antagónica: Alboury merodea el cercado del campamento de los blancos, mientras que Abad ocupa su propio espacio al que ha inscrito su existencia, el hangar. La principal diferencia estriba en sus propósitos dispares, si bien ambos terminan por convertirse en ejecutores sin piedad: Alboury irrumpe en la noche para reclamar el cuerpo de Nouofia, mientras que Abad termina por matar a Koch y a Charles. En realidad, Koltès opone dos percepciones de la negritud considerando su hábitat: por un lado, el *bon sauvage* encarnado por Alboury, que simboliza la pureza del hombre en paz con la naturaleza; en tanto que Abad es el asesino sin escrúpulos curtido por las circunstancias de una vida marginal. El silencio de éste –sólo roto en el texto, bajo forma novelada–, contrasta con un Alboury elocuente que se sirve del verdadero significado de las palabras<sup>102</sup>, al contrario que su oponente blanco, más dado a la argumentación y la negociación<sup>103</sup>. Es en los *Carnets*, donde encontramos el Alboury más furioso, que siente verdadero desprecio por la raza blanca, estableciendo un paralelismo entre ésta y el perro, al que califica de « petite tache blanche », « petit chiot » y « toubab » (*Combat*, pp. 111-112); al tiempo que clama venganza por la muerte de su hermano:

<sup>101</sup> Recogemos el discurso íntegro de Alboury en la página 114.

<sup>102</sup> « Alboury, le Noir, est le seul qui se sert des mots dans leur valeur sémantique : parce qu'il parle une langue étrangère, pour lui un chat est un chat. Les autres s'en servent comme tout homme français se sert de sa langue maternelle, comme d'un véhicule conventionnel qui trimballe des choses qui ne le sont pas » (*Une part de ma vie*, p. 21).

<sup>103</sup> « Monsieur, monsieur, vous vous emportez ; que dites-vous ? Jusqu'à présent, je m'étais toujours bien entendu... Est-ce que je m'emporte, moi ? Il faut avouer que vous êtes particulièrement difficile ; c'est impossible de négocier, avec vous. Faites un effort de votre côté » (*Combat*, p. 29).

J'ai tendu ma main vers toi et tu peux voir maintenant dans ma main ce premier cadavre; car à toi, Nouofia, conçu dans le désert et mort dans le désert, j'en apporterai un second, et d'autres encore ; car aux morts de ma race appartiennent la mort du toubab et de tout ce qui est à lui, ses femmes, ses larbins, ses propriétés et ses chiens, Xac bi déllul si xac yi ! (p. 112)

Koltès señala a Abad como personaje central dentro de su obra, a pesar del aura misteriosa que le confiere su mutismo, tal y como apunta en los anexos: « Abad n'est pas un personnage en négatif au milieu de la pièce; c'est la pièce qui est le négatif d'Abad » (*Quai Ouest*, p. 110). En realidad, tanto este protagonismo como el de Alboury, atestiguan una filiación del autor con la negritud como máximo exponente de la marginalidad: « Cette invisibilité de l'autre, l'invisibilité du Noir, Koltès est sans doute le premier en France à la conscientiser au théâtre. Et c'est cette voix-là qu'il fait entendre, la voix de l'ombre, c'est cette présence que révèle son théâtre » (Chalaye, 2009, p. 347). De este modo se explica el ennegrecimiento de Léone, mediante la escarificación de su rostro; y quizá también por esta identificación con la raza negra, Koltès se muestra contrario a la posibilidad de que Abad sea interpretado por un actor blanco: « il n'y a pas de raison qu'il le soit [Noir], et c'est pourquoi il l'est absolument ; et, si on fait l'économie de cela, on peut aussi faire l'économie de l'eau, du hangar, de Rodolfe, du soleil et de la pièce » (*Quai Ouest*, p. 109). Por último, en este sentido, conviene señalar la aparición del paracaidista negro de *Retour* que, irónicamente, asegura la descendencia –negra– de los Serpenoise.

#### 2.2.2.1.2. El inmigrante

Evidentemente, esta categoría podría contener la correspondiente a la negritud, ya que en Koltès, el negro representa el grado máximo en la escala de la desigualdad; esto es, de la alteridad. No obstante, dos causas justifican la presente clasificación: primeramente, el valor central de ambas figuras –Alboury y Abad– en sus respectivos dramas, en contraposición al carácter secundario de los árabes de *Retour* y de ciertos miembros de la familia de *Quai Ouest*. En segundo lugar, su diferente relación con la muerte, pues, si Alboury y Abad son ejecutores, la mayoría de personajes extranjeros

mueren de una u otra manera: Aziz y Saïfi, en la explosión del Café; Charles asesinado por Abad; Cécile de retorno a sus orígenes a través del lenguaje. Incluso se podría considerar expatriados a los hermanos Fatima y Édouard, pues juegan este rol en tanto que *pieds-noirs* –ni franceses en Francia, ni argelinos en Argelia–, y ambos terminan muriendo: uno por desaparición, contraviniendo las leyes de la gravedad; otra por asimilación de la arena del desierto africano, aunque ya fuera de la diégesis.

Una vez aclarada esta cesura concerniente a las tres obras de nuestro corpus, se pueden establecer tres subcategorías de extranjería, atendiendo a la raza de los personajes: árabes, hispanos y asiáticos.

- a) Los árabes constituyen, en su mayoría, el servicio de la mansión Serpenoise de *Retour au désert* –Maame Queuleu y Aziz–; mientras que la aparición de Saïfi, dueño del Café, se reduce a la escena anterior a la explosión del mismo. Dado su carácter secundario, el autor no emplea elementos didascálicos o paratextuales para la caracterización psicológica de ninguno, y su participación en los diálogos es escasa, aunque no por ello testimonial.

El primer aspecto común a todos los personajes de esta obra es que combinan una deriva cómica y otra existencial, en pos del objetivo que indica A. Ubersfeld: « Faire rire, mais que le grotesque ne fasse pas taire la « compassion » qu’inspirent les personnages » (1999, p. 66). En este sentido, el servicio doméstico recuerda en cierto modo a los caracteres de la comedia molieresca: así, el personaje de Aziz se sitúa próximo al Sganarelle de *Dom Juan*; *valet* o criado pícaro, harto del comportamiento de su amo. En este caso, Aziz prefiere mantenerse al margen de los asuntos de familia en todo momento, como se observa cuando es requerido por Maame Queuleu para separar a Adrien y Mathilde:

Non, je ne veux pas remuer, je ne suis pas payé pour remuer. Si je le faisais, on me le reprocherait; et si je ne le fais pas, on me le reprochera aussi, alors je préfère ne rien faire, j’aurai les reproches mas pas la fatigue. (*Retour*, p. 37)

Muy a su pesar, Aziz se convierte en una especie de guía iniciático para Mathieu, ansioso por salir del hogar paterno y conocer mundo, por lo que le acompaña a la rue du Caire para buscar prostitutas, junto con Édouard. Sin embargo, sus preocupaciones principales se limitan a evitar los problemas con el amo, Adrien, y no ser despedido. Su carácter de *zanni*<sup>104</sup> queda resumido en su último diálogo con Saïfi:

Un couillon, je suis un couillon. Aziz, on ne se souvient de son nom que pour lui demander de l'argent. Je passe mon temps à faire le couillon dans une maison qui n'est pas à moi, à entretenir un jardin, à laver des planchers qui ne sont pas à moi. Et avec l'argent que je gagne, je paie des impôts à la France pour qu'elle fasse la guerre au Front, je paie de impôts au Front pour qu'il fasse la guerre à la France. Et qui défend Aziz, là-dedans ? Personne. Qui fait la guerre à Aziz? Tout le monde. (*Retour*, p. 73)

Por otro lado, el personaje de Maame Queuleu es el encargado de garantizar la seguridad y el orden dentro del hogar familiar, como se observa desde su primera intervención: « Il y a beaucoup de travail aujourd'hui, car Mathilde, la sœur de Monsieur, revient d'Algérie avec ses enfants. Il faut tout préparer et seule, je n'y arriverais pas » (p. 11). Asimismo, tras la llegada de Mathilde, Maame Queuleu desempeña el rol de madre de ambos hermanos, que reproducen a perpetuidad sus disputas infantiles; mediando entre ellos para intentar poner paz, lo que da lugar a situaciones grotescas:

---

<sup>104</sup> Es el criado o sirviente que forma parte de los diferentes personajes tipo de la *Commedia dell'Arte* italiana.



MAAME QUEULEU. – Adrien, votre sœur est prête à vous embrasser.

ADRIEN. – Je l’embrasserai plus tard.

MAAME QUEULEU. – Pourquoi pas tout de suite ?

[...]

MAAME QUEULEU. – Mathilde, vous avez promis.

MATHILDE. – Tout à l’heure, Maame Queuleu.

(p. 34)

- b) En general, las indicaciones existentes para la caracterización de los personajes de *Quai Ouest* son numerosas, por lo que resulta más sencillo esbozar un retrato psicológico de estos. Como punto de partida, debemos remitirnos a las notas anexas a la obra, donde Koltès insiste en la idea de que ninguno es un fracasado, lo que justifica a través de la definición misma de fracaso: « L’échec, ce n’est pas l’impuissance à satisfaire un désir, c’est un aspect de la complexité d’un désir; c’est un désir qui existe en soi » (*Quai Ouest*, p. 117). Detengámonos, pues, en la familia de inmigrantes hispanos, expatriados que abandonan su tierra en busca de un futuro mejor y, sin embargo, encuentran una civilización hostil que los margina. Charles, el hijo, tiene la firme intención de dejar a sus compañeros de trapicheo para alcanzar el otro lado del río, y a ello dedica vanamente todos sus esfuerzos a lo largo de la obra. Koltès lo describe en estos términos: « Charles n’est pas un faible, ni un mou, ni un indécis. Il est tout simplement « empêché »; je veux dire par là que le léger décalage entre lui et la vie est la vraie cause de l’inachèvement de ses projets » (p. 107).

Paradójicamente, a pesar de ocupar un lugar central en la acción, apenas existen indicaciones en los anexos, referentes a la caracterización del personaje; tan sólo una orientación acerca del movimiento en los soliloquios:

Charles, qui ne vient de nulle part et ne va nulle part, prendra de toute façon tout son temps ou, si on l’en empêche tout simplement d’exister ; et ce qu’il y a à voir de Charles, c’est précisément le temps qu’il met à aller d’un point à un autre, et la démarche qu’il prend. (p. 107)

Pero es a través de su madre donde el lector descubre el carácter indolente de Charles, en una escena en la que le reprocha amargamente su manera de ser y de vivir:

[...] rien que cette larve ignorante, incapable et renégate, pâle comme les gens d'ici, vêtue comme les gens d'ici, gâtée par le soleil et les manières et la paresse de crocodiles de gens d'ici, et qui a méprisé l'école, tourné le dos à l'honorabilité, obligée de travailler un travail sans nom, la nuit, un travail sans fiche de paie et sans augmentation et sans honorabilité, et même cela tu l'as laissé tomber et maintenant tu te laisses couler comme une larve morte dans une flaqué [...]. (p. 41)

De Cécile, Koltès comienza diciendo que no hay que tomarla por una imbécil, « tout le monde, autour d'elle, s'en charge [...] alors qu'elle n'est [...] qu'une mouche enfermée dans un placard, et qui crèvera à coup sûr avant qu'on ouvre la porte » (p. 108). Al contrario, el principal rasgo de su carácter es una inusitada capacidad para mantener las apariencias, « comme un miroir qui reflète ce qu'on attend d'elle, et le reflète avec une lumière si puissante qu'elle parvient à éblouir le partenaire » (p. 109). Cécile es consciente del poder de la palabra y la emplea en toda su intensidad, con intervenciones de apariencia monologada, pues aunque se dirigen hacia un interlocutor, éste permanece en silencio a la escucha. Con Abad, en primera instancia, despliega esta misma estrategia destinada a empatizar —« je m'entends bien avec les sauvages », « Je veux seulement, entre nous, fumer une cigarette, je veux respirer, un peu, entre des sauvages » (p. 54) — ; e incluso reconoce este particular carácter que le empuja a fingir, cuando afirma: « mon mari dit qu'il faut pouvoir rire quand on a envie de rire » (p. 55). Mención aparte merece el momento de su muerte, al que nos referiremos más adelante.

Rodolfe es el padre que ha perdido la autoridad frente a su familia y, en sus intervenciones, exagera a menudo su papel de anciano humillado, tanto en presencia de su hijo Charles —« Je suis vieux, inutile et laid, et très mauvais

père » (p. 73) –; como en su soliloquio en presencia del negro –« Je suis trop vieux, trop foutu, j’ai trop de mal à me déplacer » (p. 75), « Mes yeux sont peut-être trop bousillés pour que je puisse voir ta gueule » (p. 75). No obstante, a medida que avanza en su parlamento con Abad, cuando le ofrece el kalashnikov, aun se percibe el centelleo de las cenizas de su corazón guerrero, su orgullo: « Je te préviens que si tu ne te sers pas de ça pour tuer le gros, négro, j’irai moi-même à pied » (p. 77). En realidad, Rodolfe se conforma con mantener unida a su familia en el muelle, por lo que se opone a prestar ayuda a Charles para su huida, primero con evasivas –« Demande a ta mère et fous-moi la paix » (p. 93) –, después abiertamente –« D’ailleurs, je t’ai déjà oublié » (p. 95). En este momento, sin embargo, ya ha pactado con Abad la muerte de Koch y, probablemente, la de su hijo.

- c) Aparte de Claire –último miembro de esta familia, que abordaremos en el siguiente punto–, el último de esta lista de inmigrantes es Fak, cuyo singular nombre nos remite ya a sus actos, a su rol de violador –*fuck*–. Es, desde su apelativo, el personaje de su obra más cercano al tipo y, desde luego, reproduce a la perfección la figura del típico maleante de barrio. Koltès no deja muchas pistas en el texto acerca de su psicología; a cambio, introduce algunas en el anexo. La principal corrobora nuestra reciente hipótesis, ya que corresponde a la escasa emotividad de su carácter: « Il vaudrait mieux ne pas donner à Fak une épaisseur émotive qu’il n’a pas ou qu’on est loin de comprendre » (p. 108). Como delincuente de poca monta, es astuto y posee « le goût du jeu ou de la compétition ou de la réussite » (p. 108); de ahí quizá su constante acoso a Claire, a quien contempla como una presa con quien emplear todas sus tácticas para darle caza. En cuanto a su aspecto físico, Koltès sugiere tres pinceladas que terminan de configurar el personaje: « il est asiatique, d’apparence plutôt frêle, et d’une force redoutable » (p. 108). Al igual que para Abad y Rodolfe, Koltès dispone de un monólogo narrativo al margen de la acción para Fak, en el que, a través de un lenguaje fuertemente encriptado –empleando, entre otros, el símil

de un amo que sujeta a su perra por la correa<sup>105</sup>—, se observa una lucha que puede corresponder a dos estadios: uno interno, que expresa la dificultad de dominar sus instintos más animales; y uno externo, relativo a su relación con Claire. Sólo al final se reconoce a sí mismo en aquella de la que habla, que se encuentra sujeta a él; lo que, de algún modo, arroja un rayo de luz sobre esta incógnita. Se trata, quizá, de la batalla que libra en su interior.

C'est l'esclave que je ne peux pas affranchir, le chien que je ne peux pas abattre, mais au contraire, je dois m'accrocher des mains et des dents à sa laisse, car son nom, c'est le mien et je ne veux pas que soit effacée la mention de mon existence parmi les hommes, ni ma raison d'exister anéantie dans ce monde. (p. 99)

Fak no quiere ser olvidado, no quiere ser destruido; por eso se animaliza, se deja llevar por su lado irracional. Si para el guerrero Rodolfe, matar a dos hombres es la forma de dejar huella en este mundo<sup>106</sup>; para Fak, el delincuente, es seguir sus instintos, por bajos que sean.

### 2.2.2.1.3. La mujer

La figura femenina es un elemento altamente relevante de la dramaturgia koltesiana y, muy especialmente, en estas tres obras. Si en Koltès todo personaje alberga una lucha interna<sup>107</sup>, la heroína es poseedora, sin duda, de una sensibilidad distinta a la del hombre, pues liga frecuentemente su destino al de éste —con suerte desigual— debido a un irrefrenable deseo de darse que la conduce a la nada. En este sentido, contamos en nuestro corpus con bellos ejemplos: Léone, es quizá el más representativo, ya que en ella se aprecia el pleno reconocimiento de la alteridad

<sup>105</sup> « Je l'ai frappée avec un bâton pour lui apprendre le respect, mais je n'ai fait que l'endurcir et la rendre insolente ; je l'ai plongée dans l'eau glacée pour lui apprendre le silence, mais je n'ai fait qu'exciter sa curiosité ; je l'ai piquée avec des épines pour qu'avec son sang coulent sa méchanceté et les souffrances qu'elle m'infligeait, mais je n'ai fait que lui donner le goût de la souffrance » (*Quai Ouest*, p. 98).

<sup>106</sup> « [...] avec deux hommes tués, tu laisses obligatoirement une trace de toi » (p. 77).

<sup>107</sup> « Le personnage koltésien, homme ou femme, est à la base une intériorité travaillée par un désir de dire et une impuissance à dire, ou encore un désir de se donner et une terreur de se donner » (Hirschmuller, 1995, p. 83).

suscitado por Alboury, hasta el punto de renunciar a su propia raza y expresar un pleno deseo de alienación:

Je cherchais justement quelqu'un à qui être fidèle. J'ai trouvé. Maintenant je ne peux plus bouger. (*Elle ferme les yeux*) Je crois que j'ai un diable dans le cœur, Alboury ; comment je l'ai attrapé, je n'en sais rien, mais il est là, je le sens. Il me caresse l'intérieur, et je suis déjà toute brûlée, toute noircie en dedans. (*Combat*, p. 70)

Claire –quien, como indicamos en el capítulo dedicado al espacio, pasa por ser un *alter ego* de Monique en distinta etapa de su vida–, también experimenta esta exteriorización de su ser. Siendo un elemento extraño en su obra; en donde todos los personajes piensan en su propio provecho, es capaz de sentir un amor absoluto y sin ambages hacia su hermano, como le declara en un último soliloquio desgarrador:

Si je disais que je peux t'aimer, Charlie, comme personne ne pourra jamais t'aimer? Je peux, moi, t'aimer, qu'il fasse jour ou qu'il fasse nuit, en hiver et en été, n'importe comment et n'importe où, ici ou ailleurs. Si je te disais que je t'aime tellement, Charlie, que c'est ton intérêt que je t'aime comme cela et que je continue et que je puisse continuer, comme personne ne pourra, Charlie, t'aimer jamais ? (p.102)

Monique, a pesar de seguir los pasos de Koch durante toda la obra, prueba de su fidelidad hacia éste, actúa a menudo como su subordinada, como si la única manera posible de demostrarle hasta qué punto le ama, fuera a través de su trabajo. Sin embargo, no es el vínculo laboral lo que la conduce al muelle, sino su amor desmedido. En una de las escenas de mayor carga emotiva, es capaz, finalmente, de confesarse ante él: « Vous ne comprenez pas, Maurice, à quel point je pourrais tout comprendre, tout pardonner ? à quel point, Maurice, je vous aime, assez, assez pour vous aider, si seulement, Seigneur ! » (p. 68).

En cualquier caso, Monique, como Léone y Claire –si bien no sufren una muerte un sentido estrictamente físico–, experimentan una lenta extinción dramática, muy característica del personaje femenino en Koltès, a la que son abocadas por el rechazo del Otro. Caso aparte es Cécile, cuyo personaje trasciende tiempo y espacio<sup>108</sup>, tal y como advertimos en el punto anterior, alcanzando el paroxismo en el momento de su muerte, que no se produce por la no adhesión a una alteridad, sino por regresión a su estado primigenio de comunión con el cosmos, por reducción a la nada. En su soliloquio final, de un lirismo sobrecogedor, se constituye una retracción espacio-temporal por el empleo de sus otras lenguas –primero el español, finalmente el quechua. En ambos casos, la suspensión del código lingüístico común con el lector es total, en comunión con el lenguaje artaudiano<sup>109</sup>, pues en Cécile, como en éste, parte de un desgarró interior. Su mensaje final, grito original y violento, desprovisto de todo sentido para el lector, deviene una forma de encantamiento que, no obstante, es una maldición contra su linaje, la mujer y el creador:

Pourquoi, Maria, dis-moi: pourquoi avoir forniqué avec un chacal aux yeux rouges et m'avoir fait naître ? Dis-moi, Dolorès, mère de Maria, dis-moi pourquoi avoir forniqué avec un chacal et avoir accouché de Maria ? Et pourquoi, dis-le-moi, Carmen, avoir forniqué pour mettre bas Dolorès qui mit bas Maria la putain, équipée de tout ce qu'il faut pour mettre bas à son tour ? Maudites soient les nuits où s'attifent les femmes pour forniquer avec le chacal errant ; et elles se désattifent neuf mois après sur une plage détestée en criant ; maudit soit le cri des femmes au cœur de la nuit, qui accouchent d'autres femmes qui s'attiferont et se désattiferont et crieront à leur tour. Maudit soit l'instrument de la reproduction de la femme et maudit soit le dieu qui a maudit la femme par l'instrument errant de l'homme comme un chacal affamé. (pp. 105-106)

Mathilde –quizá el más masculino de los personajes femeninos–, no oculta una marcada vertiente boulevardesca característica de los personajes de *Le Retour au désert*.

<sup>108</sup> « Elle [Cécile] amplifie le monde mimétique lorsqu'elle raconte un passé et un ailleurs s'opposant à son existence actuelle » (Palm, 2009, p. 91).

<sup>109</sup> « Pour moi, la question qui se pose est de permettre au théâtre de retrouver son vrai langage, langage spatial, langage de gestes, d'attitudes, d'expressions et de mimiques, langage de cris et d'onomatopées, langage sonore, où tous les éléments objectifs aboutiront à des signes soit visuels, soit sonores, mais qui auront autant d'importance intellectuelle et de signification que les mots. » (Artaud, 1979, p. 61).

Es poseedora de un fuerte carácter y de una gran determinación, que le impulsan a unir su destino al de su hermano Adrien. Primero, penetrando en el espacio familiar; después, partiendo hacia el desierto argelino; por último, muriendo junto a él. Por tanto, comparte este aspecto, que ella misma anuncia en su aparte al público<sup>110</sup>, con las heroínas de las otras piezas, aunque existen notables diferencias en su caso, pues ésta logra su objetivo sin que exista una entrega efectiva de sí misma por medio del lenguaje, como también se encarga de advertir:

Ne dites jamais à quelqu'un que vous avez besoin de lui, ou que vous vous ennuyez de lui, ou que vous l'aimez, parce qu'alors il pensé tout de suite que c'est une raison suffisante pour se croire arrivé, pour prétendre porter le pantalon, pour s'imaginer tenir les rênes, pour prendre des airs de petit malin ; il ne faut jamais dire, rien du tout, sauf dans la colère, car alors on dit n'importe quoi. (*Retour*, p. 68)

En el mismo monólogo, como en el grito último de Cécile antes de morir, Mathilde reniega de su condición de mujer y de la maternidad: « les femmes devraient accoucher des cailloux: un caillou ne gêne personne, on le recueille délicatement, on le pose dans un coin du jardin, on l'oublie » (p. 68).

#### 2.2.2.1.4. *La figura paterna*

De un modo u otro, la figura del padre está presente en las tres obras de nuestro estudio. Si Adrien y Rodolfe son los *paterfamilias* de sus respectivos dramas, es legítimo afirmar que Horn, por edad y experiencia, desempeña un rol patriarcal con respecto de un Cal más joven e impulsivo en el suyo. Todos ellos comparten una ambivalencia de tipo, basada en la presencia de un padre derrotado o castrado frente al hijo, que se invierte como consecuencia del devenir de los acontecimientos:

<sup>110</sup> « Quoi qu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venue sans, je repartirai avec » (*Retour*, p. 69).

Le père humilié est un motif récurrent du théâtre de Koltès : [...] Rodolfe l'infirme [...], Horn [...] et Adrien en sont également des variantes. Mais ces personnages abîmés au point d'apparaître d'abord inoffensifs et débonnaires révèlent à mi-pièce, généralement d'un seul coup, une violence insoupçonnée dont leur fils est la victime indirecte. Car si l'on y regarde de près, c'est bien Rodolfe qui arme le meurtrier de Charles (n'a-t-il pas été jusqu'à préciser à Abad, en lui ordonnant de liquider Koch, que pour exister il fallait tuer deux fois ?) ; c'est Horn qui envoie Cal à la mort, le sacrifiant en quelque sorte à sa tentative de vengeance, [...] et qu'Adrien, sachant la présence de son fils Mathieu au café Saïfi, ne fait rien pour empêcher l'attentat que ses amis politiques y ont fomenté... (Benhamou, 1996, pp. 8-40)

Este punto de vista entronca con la subversión tipológica a la que también hace alusión S. Hirschmuller<sup>111</sup>. En efecto, las figuras de Horn y de Rodolfe guardan no pocas semejanzas en su concepción como padre castrado, tal y como se desprende de su comportamiento y del trato recibido, no ya de sus correspondientes figuras filiales, sino del resto de personajes. Así, Cal insinúa en repetidas ocasiones la impotencia de Horn, a la que se refiere como una « terrible blessure » (*Combat*, p. 41); mientras que Léone le llama cariñosamente *Biquet*, lo que avanza, de algún modo, su estatus de cornudo. Por su parte, Rodolfe, como señalamos anteriormente, representa a un anciano desvalido y humillado que incluso intenta sacar partido de tal condición. Adrien, por el contrario, es un padre excesivamente restrictivo, obsesionado con la posibilidad de que Mathieu traspase los muros de la mansión familiar, por miedo a que algo terrible pudiera sucederle. Sin embargo, desde la entrada de Mathilde, su autoridad en la casa familiar queda en entredicho; Mathieu decide enrolarse en el ejército y Adrien termina suplicándole que permanezca a su lado. De este modo, este personaje también se convierte en paradigma de la subversión tipológica, ya que pasa de castrador a castrado, con lo que se equipara a las demás figuras paternas. Por otra parte, el final de Mathieu es idéntico que el de Charles y Cal, a pesar de la distinta participación del padre —que como bien señala Benhamou, se inhibe, a diferencia de Rodolfe y Horn— cuya mediación en la muerte de sus respectivos « hijos », aunque indirecta, es decisiva.

<sup>111</sup> Hirschmuller apunta que existe una doble vertiente en la caracterización del personaje koltesiano: « d'une part elle [l'œuvre] emprunte ses types à des sphères de modèles allant de la plus lointaine antiquité à la plus stricte modernité, et d'autre part elle subvertit le fondement typique du personnage avec autant de force qu'elle l'affirme. Les conséquences pour le lecteur en sont la remise en cause perpétuelle du sentiment de reconnaissance » (1995, p. 59).



Por medio del padre castrado, Koltès pone de relieve un fracaso manifiesto de la figura paterna, que contrasta poderosamente con una figura materna autoritaria, obligada a remplazar a un progenitor ausente por circunstancias vitales. El paralelismo con la vida del autor, criado casi exclusivamente por su madre por las largas ausencias de su padre militar, se hace inevitable. Como éste, los padres que aparecen en su obra son personajes incapaces de desarrollar una comunicación efectiva con sus hijos. En el lado opuesto, como el autor, ninguno de éstos aprecia el modo de vida de su progenitor, pues poseen una visión diferente del mundo y aspiran a labrar su propio futuro contra la voluntad de aquel. Así, en *Combat*, Cal es subordinado de Horn a pesar de poseer un mayor bagaje intelectual, y no se encuentra cómodo en África, ni con los trabajadores negros. « Mais comme je suis, ce n'est jamais comme je voudrais être » (*Combat*, p. 51) –afirma en una intervención que resume toda su frustración. La divergencia de criterios sobre la gestión del asesinato de Nouofia, añadido a la imposibilidad de encontrar el cadáver, supone la definitiva traición del patrón y la muerte de Cal. En *Quai Ouest*, el hecho de que Charles reniegue de su nombre de pila –Carlos– es un indicio significativo del rechazo de sus orígenes y, por ende, de sus progenitores. Finalmente, en *Retour*, Mathieu expresa su deseo de abandonar la provincia para convertirse en un hombre, mientras su padre declara que « la province est le seul endroit du monde où l'on est bien » (*Retour*, p. 24). Por tanto, por la imposibilidad de que el hijo colme las expectativas puestas en él, el fracaso paterno es total y, como consecuencia de una comunicación ineficiente, será el padre quien lo conduzca a la muerte, concebida como un mal menor, ya que ninguno obtiene plenamente sus objetivos personales: Horn pierde a Léone y debe renunciar a sus planes de futuro; Adrien abandona la casa que tanto defendió para partir al desierto con Mathilde; y sólo Rodolfe, mediante el sacrificio de su hijo, logra mantener unida en el muelle a su familia.

#### 2.2.2.1.5. *El burgués*

La última figura que abordaremos es la del burgués que, curiosamente, mantiene una relación directa con la paternidad. En efecto, todos los personajes con un rol patriarcal ostentan u ostentaron un alto estatus social. Es el caso de Adrien, burgués en el más amplio sentido de la palabra: rico, vive en la provincia, es padre de familia y dirige la empresa familiar que heredó de su padre. También el de Horn, colono que

dirige una empresa que opera en el continente africano, luego administrador y responsable de sus trabajadores. La condición de Rodolfe es diferente, ya que es un inmigrante sin trabajo ni sitio en la sociedad occidental, aunque en su pasado sí existe un vínculo con la nobleza del que su mujer, Cécile, se vanagloria: « Au pays nous sommes des notables, en effet ; et si nous rentrions demain, les meilleures familles des Lomas Altas nous baiseraient la main à la descente du bateau » (*Quai Ouest*, p. 71). Sin embargo, en la mayor parte de los casos, se pone en duda la legitimidad del acceso o la misma pertenencia a esta clase social. De este modo, Horn está menos capacitado para ocupar su cargo que Cal, ingeniero. La sensación de simpleza en el carácter del patrón queda constancia en uno de sus monólogos de *Un hangar à l'ouest*, en el que habla de « su » empresa mostrándose como un subordinado más al servicio del capital:

Je ne voudrais pas savoir qui dirige tout cela, non. Je préfère en voir de petits bouts, ici ou ailleurs, morceau par morceau. Mais la tête, la vraie, celle qui dirige tout –à Paris peut-être, allez donc le savoir – je préfère ne pas avoir à faire à elle. (*Combat*, p. 113)

Como se narra en *Cent ans de la famille Serpenoise*, Adrien es el único al que su condición social le viene dada, aunque la memoria familiar no deje en buen lugar las prácticas de sus antepasados. En este caso, a su padre, que se hizo con el control de *Aciéries Rozérieulles* a la muerte del propietario, con quien no compartía vínculo sanguíneo alguno, después de que éste le nombrara director general, ante el estupor familiar.

El último ejemplo de burgués lo encontramos en Koch, cuya voluntad de cometer suicidio no se explica sino por una mala praxis en el ejercicio de sus atribuciones: « Je dois rendre des comptes pour de l'argent qu'on m'a confié et voilà, cet argent n'existe plus » (*Quai Ouest*, p. 23). Podemos presumir, además, por coincidencia en el rol dramático con Charles, aunque en distinta temporalidad<sup>112</sup>; que su ascenso social se forja a través de métodos dudosos. Koch, al igual que los demás personajes empresarios, es bastante locuaz y se muestra como un negociador experimentado que sabe emplear el lenguaje del trueque para conseguir sus objetivos; en este caso, cerrar el

<sup>112</sup> Como se especifica en el punto 1.2.4., Koltès favorece la coexistencia del pasado y el futuro de un mismo personaje en un mismo *topos*; es el caso de Charles y Koch.

círculo de su vida, en el mismo lugar donde un día cogió el ferri dirección a la ciudad. Sin embargo, jamás revelará los motivos que le llevan al suicidio, prueba de su carácter misterioso, que el autor pone de manifiesto en el anexo: « Koch se présente comme une infinité de cercueils pharaoniques emboîtés les uns dans les autres et destinés à tromper le regard » (p. 107). En este sentido, Koltès resta importancia a las causas que le llevan a buscar el suicidio, mientras que otorga valor a los efectos producidos por su intervención: « En tout cas, il est agi par cette volonté, et l'important est de savoir comment il va faire, ce que cela va provoquer et révéler autour et à l'intérieur de lui » (p. 116).

Por lo demás, los dos parlamentos más extensos de Koch tienen lugar al comienzo y al final de la obra, con la singularidad de que ambos son diálogos *vis-à-vis* con apariencia de monólogo. En el primero, a su entrada en el interior del hangar, se dirige a Charles para demandarle ayuda, no sin cierta preocupación en resolver el asunto con la mayor discreción posible, y termina haciendo inventario de cuantos objetos de valor lleva encima, para ofrecérselos a cambio. La prisa por morir sustituye a esa cautela inicial en el monólogo final, con Abad presente, permaneciendo en silencio, como en el resto de la obra. Por ello, son frecuentes las llamadas a la acción —« Faites-le vous même »; « Accélérez »; « Ne perdons pas, s'il vous plaît, de temps à nous regarder »; « Aidez-moi » (p. 89) —; así como los insultos a Monique, a la que tilda de « crasseuse » (pp. 88-89) por dos veces. Como señala el propio Koltès, Koch posee un carácter caprichoso, y está acostumbrado a conseguir aquello que anhela, pues a menudo dispone de los medios para ello. Esto es, de la palabra, ya que sabe cómo embaucar a su interlocutor, como demuestra haciendo ver a Abad que si salen vivos de allí, Monique querrá vengarse de éste yendo a la policía; y del comercio, como hombre de negocios que es.

### 2.2.2.2. El personaje frente al Otro

C'est le dialogue qui représente le mode d'expression dramatique par excellence. C'est en effet par le dialogue seulement que les individus en action peuvent révéler les uns aux autres leur caractère et leur buts, en faisant ressortir aussi bien leurs particularités que le côté substantiel de leur *pathos*, et c'est également par le dialogue qu'ils expriment leurs discordances et impriment ainsi à l'action un moment réel. (Hegel, 1988, p. 146)

Ya sabemos que el personaje koltesiano construye su identidad con respecto al Otro, por lo que la palabra se convierte en el principal vehículo constitutivo, entendida como la suma de lo que se dice y lo que dicen de él. En este sentido, el teatro de Koltès se encuadra dentro de las llamadas « dramaturgias de la conversación »<sup>113</sup>, que ponen el acento en el acto de enunciación en presente y que, por tanto, definen al personaje por lo que dice, más que por lo que hace o lo que es. Se trata, pues, de un teatro que favorece las confrontaciones en un cuadro espacial singular, cuya influencia sobre los personajes es también remarcable<sup>114</sup>. En Koltès, estos encuentros no hacen avanzar la acción; por el contrario, poseen una tendencia a afrontar el lenguaje como un instrumento que, lejos de favorecer el entendimiento, refuerza la diferencia y la incomunicación.

La confrontación de dos personajes contrarios, simétricos si se quiere, que no poseen nada en común más que el hecho de coincidir en un mismo espacio, se realiza mediante el *vis-à-vis*. Como afirma el autor, « il faut des circonstances, des événements ou des lieux bien précis pour les obliger à se regarder et à se parler » (*Une part de ma vie*, p. 48). Son estos acontecimientos o circunstancias especiales los que, de algún modo, obligan al personaje a tomar la palabra y exponerse al Otro, a pesar del temor que éste suscita en él, y lo hace utilizando el lenguaje como herramienta para enmascarar o camuflar la propia identidad, sus pulsiones interiores:

---

<sup>113</sup> Término utilizado por J. Sermon y J.-P. Ryngaert en *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition* (2006).

<sup>114</sup> Como apuntamos en el primer capítulo, en la dramaturgia koltesiana el espacio es una prolongación del « yo ».

Si les personnages koltésiens parlent tant, en effet, ce n'est pas parce qu'ils sont bavards, mais parce qu'ils tentent en vain de se fabriquer dans le langage une identité consistante, de masquer leur agitation, leur incertitude intérieure par de complexes architectures verbales, de recouvrir d'un voile de mensonges et de dénégation cette blessure secrète qu'ils portent tous en eux et qui les rend étrangers à eux-mêmes. [...] La parole des personnages koltésiens ne les conduit jamais à la pleine possession de leur identité, à une authenticité dernière. Car le langage ne fait qu'accroître leur empêchement tragique à eux-mêmes. (Benhamou, 1996, pp. 34-35)

En consecuencia, la definición de la identidad se postula como un tema capital en estas confrontaciones entre dos figuras extrañas, incluso antagónicas, que a menudo se realizan bajo la mirada o la presencia de una tercera, que permanece muda u oculta. Es el caso de Abad y Alboury, personajes de carácter espectral, en tanto que poseedores de un cierto don de la ubicuidad por su presencia amenazante en la sombra durante buena parte de sus respectivas obras. En *Retour* encontramos un ejemplo parejo en el espectro de Marie Rozérieulles, primera mujer de Adrien, cuya presencia se percibe en el interior de la mansión familiar. Los tres –Abad, Alboury y Marie– poseen un perfil incierto y misterioso, si bien los dos primeros son personajes relevantes en sus respectivas obras, pues terminan ejerciendo de ejecutores; Marie parece más bien un personaje accesorio, un fantasma del pasado cuya importancia en la acción es testimonial. Este efecto de « mise en présence » (Sermon y Ryngaert, 2011) sirve, no obstante, para establecer un punto de referencia en la oposición existente entre las dos figuras que se encuentran.

La omnipresencia del Otro en la obra de Koltès es incluso perceptible en el discurso monologado, en el cual, el personaje nunca habla realmente solo, sino que lo hace ante alguien que, voluntariamente, decide no pronunciarse. El paradigma de esta figura es de nuevo Abad, que escucha silencioso los monólogos de Charles, Cécile y Rodolfe.

Comoquiera que este punto trata de realizar una aproximación al personaje por su proyección al Otro, en adelante nos referiremos a los dúos o *vis-à-vis*, que constituyen la forma privilegiada de diálogo de la dramaturgia koltésiana. Estos duelos

verbales existentes en las tres obras del corpus vienen determinados por una oposición de las figuras dramáticas fundamentada en criterios socio-psicológicos: sexo (hombre-mujer); orden social (patrón-obrero, amo-criado, rico-pobre); edad (joven-viejo); raza (negro-blanco); y vínculo familiar (padre-hijo/a, padre-madre, hermano-hermana), que recogemos en la figura 1:

<i>Vis-à-vis</i>					
Criterios Título	Sexo	Orden Social	Edad	Raza	Vínculo familiar
<b>Combat</b>	Albourn/Léone Cal/Léone Horn/Léone		Horn/Cal	Albourn/Horn	
<b>Quai Ouest</b>	Koch/Monique Fak/Claire	Koch/Charles Koch/Cécile	Koch/Charles		Rodolfe/Charles Rodolfe/Cécile Cécile/Claire Charles/Claire Charles/Cécile
<b>Retour</b>	Mathilde/Plantières	Mathieu/Aziz		Parachutiste/Adrien	Adrien/Mathieu Mathilde/Adrien Mathilde/Fatima Mathieu/Édouard

Figura 1. Tabla indicativa de los duelos o *vis-à-vis* de los personajes de las obras de nuestro estudio.

Los duelos se constituyen a partir de turnos de palabra, cuya estructura básica se denomina « par adyacente » (Schegloff y Sacks, 1973, p. 296), compuesta al menos por dos intervenciones consecutivas: la emisión de un enunciado por la parte « iniciativa » supone la espera de una segunda parte determinada, denominada « reactiva ». Dicho de otro modo, la aparición de la primera parte del par requiere una respuesta de la segunda, adquiriendo un aspecto secuencial al encontrarse ligadas por un mecanismo de

interdependencia, que es la razón de su carácter alterno. Baste este apunte a nivel de análisis conversacional, pues en lo sucesivo, nuestro cometido será la definición identitaria del personaje a través de estas estructuras dialogales.

Como ya apuntábamos al principio de este punto, el duelo no estimula la acción, quizá por la marcada oposición de las figuras que toman parte en él. Sin embargo, su uso por parte del autor, confiere al personaje una innata necesidad de exposición al Otro como única forma de afirmación del propio « yo ». En el aparentemente inocente e inútil intercambio lingüístico producto de cada encuentro, se desarrolla, en realidad, un « grand jeu des identités » (Sermon y Ryngaert, 2011, p. 289), un juego de estrategias en el que cada personaje decide qué parte de su identidad revela y qué otra permanece oculta.

[...] les mots sont des armes ou des boucliers qui permettent de se protéger, de cacher ses désirs, conserver ses distances, sa solitude et sa différence car « le mystère infini et l'infinie étrangeté des armes » que chacun peut utiliser interdisent aux personnages de franchir le fossé qui les sépare. (Saada, 1995, p. 88)

Los personajes desarrollan una lengua propia e intransferible que pueden utilizar en su propio beneficio, mintiendo sobre sí mismos o sobre el Otro. De este modo, el encuentro entre dos figuras opuestas en el que acontece el *vis-à-vis* privilegia la puesta en peligro identitaria, pues no sólo se perfila la identidad, sino que, al mismo tiempo, ésta se convierte en objeto de debate.

Para concluir esta aproximación a la identidad del personaje koltésiano, necesitamos un aporte textual exponente del contenido teórico que hemos utilizado hasta el momento, por lo que proponemos un análisis de los personajes de Léone y Cal, a través de distintos duelos señalados en la anterior tabla. No en vano, *Combat* se construye a partir de la sucesión de *vis-à-vis* de sus cuatro personajes, así que resulta paradigmática en cuanto al diseño y desarrollo de sus diferentes identidades. Comprobaremos, pues, cómo el personaje acomoda y modifica su manera de hablar

dependiendo del interlocutor que tiene en frente, en virtud del riesgo que corre por su exposición.

- *Léone*

Su duelo con Cal, desarrollado en las escenas V y VII muestra el retrato de una mujer temerosa e inocente. En sus réplicas, abundan las frases exclamativas y las interjecciones, denotando sorpresa o admiración ante las actitudes de su oponente: « Je me sens toute rouge, oh! » ; « Oh, que je me sens laide ! » (*Combat*, p. 51). Al potenciar estos rasgos de su carácter, Léone proyecta una imagen de mujer indefensa, que necesita de una figura masculina que la proteja, lo que justifica su llegada a África y su matrimonio con Horn, mucho más mayor que ella. Sin embargo, en cierto momento, decide plantar cara a Cal, mediante una réplica en la que no sólo le manifiesta su rechazo, sino que contradice todo cuanto ha mostrado hasta entonces: « Ne m'appellez pas bébé. Vous avez de ces mots : boubou, bébé, et le nom de votre chien. Ne donnez pas à tout le monde des noms de chien » (p. 47).

En ambas escenas, las réplicas de Léone son escuetas, predominando los pares adyacentes del tipo pregunta-respuesta, en los que el personaje que formula una cuestión orienta la conversación, ya que el turno de palabra del que responde depende de las preguntas del primero. Así, Léone se limita a responder a Cal de manera breve y sin ofrecer demasiadas explicaciones, lo que denota incomodidad y desconfianza:

CAL. –Ton nom?

LÉONE. –Léone.

CAL. –C'est l'argent qui t'intéresse ?

LÉONE. –Quel argent? Que dites-vous? (*Cal la lâche, s'approche du camión.*)

CAL. –Cette femme est maligne, dangereuse. (*Il rit.*) Quel travail tu faisais à Paris ?

LÉONE. –Dans un hôtel. Femme de chambre.

(pp. 45-46)



Si tomamos el duelo Léone-Albourny, correspondiente a las escenas IX y XI, evidenciamos un cambio notorio en el comportamiento de la mujer. Su actitud hacia el negro es totalmente opuesta a la que mantenía hacia Cal. Ahora, es ella quien lleva las riendas del diálogo, sus réplicas son más extensas y se siente en comunión con su interlocutor, sin miedo a revelar cuanto piensa y cuanto siente. También su lenguaje corporal experimenta cambios sustanciales, como se observa a través de las didascalias: silencios, miradas y risas acentúan su agitación interior, y se evidencia una constante aproximación al cuerpo de Albourny. Su lenguaje –si bien adquiere un tono poético cuando emplea el alemán–, se infantiliza en la misma medida que su actitud, enfatizando su inocencia e ingenuidad en oposición a los otros blancos de la pieza, por medio del empleo de apelativos como *Biquet* o *coquine*, o de las ya mencionadas interjecciones: « J'ai lâché mon travail, j'ai tout lâché ; j'ai quitté Paris, ouyouyaille, j'ai tout quitté » (p. 70).

En definitiva, al contacto con Albourny, Léone ejemplifica la pérdida del temor a la alteridad y la consiguiente total exposición y entrega: « Ils me font tous peur maintenant. (*Elle lui sourit.*) Sauf vous » (p. 59). Contrariamente a los *vis-à-vis* con Cal, en los que utiliza el lenguaje como escudo protector, llenando silencios pero comunicando mínimamente, frente a Albourny no sólo decide revelarse tal y como es, sino que descubre la que cree su verdadera identidad, por asimilación con éste. Los símbolos testimonian esta liberación: Léone se descalza, renuncia a la cultura occidental, y escarifica su rostro, abrazando la tradición africana.

- *Cal*

Lo primero que provoca Cal en el lector/espectador, es una cierta repulsión, fruto de una naturaleza racista e intolerante, más acentuada si cabe por del temor desmedido que le infunde el continente africano. Por lo tanto, a priori, no es un personaje con el que se pueda asumir una identificación<sup>115</sup> de manera sencilla. De igual forma, en sus duelos con Léone, manifiesta una clara voluntad

---

<sup>115</sup> Ver punto 2.2.1.

de dominación, llevando la iniciativa en la conversación y enunciando sus réplicas de manera directa, consciente de la debilidad de aquella. Por ello, abundan los enunciados exhortativos, con verbos en modo imperativo: « Entre dans la camionnette » (p. 50); « Ne sois pas si pudique, petite bonniche » (p. 51). En este sentido, conviene recordar la metáfora del chacal con la que se le designa en el paratexto del comienzo de la obra: en efecto, existe una animalización del personaje de Cal, quien, por sus características se asemeja al cazador, *assassin d'occasion*. Su vocabulario es agresivo y violento, aunque se percibe una cierta moderación con respecto de las escenas que comparte con Horn. Así y todo, emplea diversos términos ofensivos y expresiones malsonantes, hacia los negros —« boubou » (p. 45) —, o hacia la propia Léone — « saloperie » (pp. 38-39), « pudique » (p. 51), « maligne » y « bonniche » (p. 46).

A pesar de la extensión de sus réplicas y de que, al contrario que Léone, habla más que calla, Cal también sufre por el encuentro y decide poner el acento en ciertos aspectos de su biografía, como sus numerosos viajes y su pasión por la filosofía, para ofrecer una imagen más sofisticada de sí mismo que la de un simple capataz. Asimismo, posee un lenguaje propio y particular que requiere de una descodificación por parte del interlocutor, como ya advertía Koltès<sup>116</sup>, que emplea en su beneficio para protegerse u ocultar sus verdaderas intenciones. Por ejemplo, el ofrecimiento de su calzado a Léone para protegerse del suelo africano ofrece una doble lectura: bien como una advertencia para evitar el contacto con los negros, bien como una insinuación de carácter erótico, dada la simbología del zapato como órgano sexual femenino en los cuentos tradicionales. La utilización de este lenguaje encriptado contribuye notablemente a hacer de Cal un personaje antipático, incapaz como es de entregarse o de abrirse completamente a su interlocutor.

En sus duelos verbales con Horn, correspondientes a las escenas III, VIII, X, XII y XVII, Cal continúa dando rienda suelta a su racismo exacerbado, si bien aquí parece sumido en un permanente estado de urgencia por la amenaza

<sup>116</sup> Koltès reconoce que cada personaje de *Combat* posee un lenguaje propio: « Chaque personnage de la pièce a son propre langage. Prenons celui de Cal, par exemple : tout ce qu'il dit n'a aucun rapport avec ce qu'il voudrait dire. C'est un langage qu'il faut toujours décoder. Cal ne dirait pas « je suis triste », il dirait « je vais faire un tour ». A mon avis, c'est de cette manière que l'on devrait parler au théâtre » (*Une part de ma vie*, p. 26).

invisible de los negros, que se acentúa a medida que se aproxima el final. Su palabra adquiere paulatinamente un tono entrecortado, suplicante, vencido como está por el miedo al saberse solo ante la muerte que le acecha. La tercera escena es representativa de este nerviosismo característico, que no termina de apaciguar ni siquiera con el juego de mesa que comparte con Horn. Durante el mismo, comienza eximiéndose de toda responsabilidad en la muerte de Nouofia y termina justificándose tras ser descubierto por Horn.

En cierto modo, en el duelo entre Cal y Horn se reproducen ciertas conductas propias de una relación paterno-filial –que ampliaremos en el apartado correspondiente a la mitificación–, pues el primero alterna el deseo filial de superación de la figura paterna, con una estrecha vinculación y dependencia de ésta que raya incluso el infantilismo, consecuencia de unos nervios que no consigue dominar. El Cal dominador y seguro de sí mismo que para quien el instinto es « un point de repère sans lequel il risque le naufrage » (*Une part de ma vie*, p. 26) muta, entonces, en un ser desesperado que se aferra a la figura patriarcal de Horn, en busca de una solución: « Et qu'est-ce que je dois faire, moi? Restons ensemble, vieux; il faut le niquer pour de bon maintenant » (*Combat*, p. 98).

Es evidente que existen diferencias sustanciales en el comportamiento de Léone y Cal, dependiendo de la figura dramática a la que se exponen en cada duelo. Su encuentro, corresponde al de dos personajes antagónicos que coinciden, sin motivo aparente, en un espacio fronterizo, extraño o marginal, como acontece en gran parte de la dramaturgia koltésiana. Es en esta confrontación con una alteridad radical donde se sitúa el punto de partida de la definición de la identidad. El personaje se siente obligado a reafirmar su propio « yo » proyectándose en el Otro, a pesar del temor que le infunde, pues, pese a no reconocerse en él, estructura su propio campo perceptivo: « les autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre conscience de nous-mêmes » (Sartre, 1973, p. 238). De este modo, el *vis-à-vis* sublima la oposición existente entre ambas figuras, pues el lenguaje se revela como principal instrumento para la configuración de las identidades.

### **2.2.3. El personaje como tipo : dimensión mítica y mitificación**

En términos generales, se suele considerar que el personaje teatral posee la capacidad de trascender la subjetividad del autor<sup>117</sup>, pues su construcción depende, en gran medida, del público, sometido inevitablemente al imaginario colectivo colmado de modelos y tipos. R. Abirached, en *La crisis del personaje en el teatro moderno*, señala tres formas de « cristalización » del personaje en este imaginario colectivo que constituyen su estructura y su funcionamiento: la civilización, la sociedad y el inconsciente:

Unas veces el personaje se halla en consonancia con la memoria de su público, y lleva consigo entonces los reflejos perfectamente identificables de un sistema de imágenes ejemplares, valoradas por la ideología de su época y atesoradas para su utilización por las generaciones siguientes. Otras veces está ligada a un imaginario social, productor de tipos familiares para todo el mundo, y en los que cada uno gusta de reconocer su visión de la vida cotidiana en la colectividad, de las creencias y de la moral del grupo: en este caso se halla sometido a un código, admitido por todos, que fundamenta una tipología general de los roles y modos de expresión. Otras, por último, se halla ligado a las instancias fundadoras del inconsciente colectivo, y en este caso se transparentan en él las estructuras del arquetipo. (1993, p. 54)

Es la primera noción a la que nos vamos a referir, puesto que el imaginario cultural, tal y como advierte Abirached, es constituyente de la memoria común de toda civilización: « La religión, la leyenda, la historia, la cultura: he aquí las cuatro fuentes donde bebe una colectividad para constituirse en una memoria colectiva y afirmar su identidad como tal » (1993, p. 54). A lo largo de todas las épocas ha sido notoria la existencia de un estrecho vínculo entre el personaje dramático y el conjunto de leyendas

---

<sup>117</sup> « El personaje teatral, siempre singular, se halla siempre duplicado por una sombra inmediatamente reconocible: escapa a la subjetividad de su autor [...] sobre todo porque lleva consigo las marcas de un imaginario colectivo » (Abirached, 1993, p. 53).

o símbolos que funcionan como mente social colectiva: desde los dramas religiosos medievales o misterios, pasando por los héroes trágicos de Corneille y Racine, hasta la revisión de los mitos clásicos del siglo XX. Fiel al espíritu subversivo de su autor, el teatro koltésiano presenta una doble lectura con respecto de esta relación. En primer lugar, de acuerdo con A.-F. Benhamou « toutes les pièces sont tramées d'images mythiques ou légendaires, de façon plus ou moins secrète » (Stratz, 1995, pp. 22-24), pues, como se verá a continuación, las funciones pragmáticas y sintácticas<sup>118</sup> del personaje koltésiano le aproximan a los antiguos mitos del teatro clásico. Esto es, la figura dramática posee un indiscutible anclaje mítico, ya que desempeña las mismas funciones que sus referentes, a pesar de la diversidad de caracteres e, incluso, de una cierta simetría. Por otra parte, algunos héroes, carentes de una referencia clara de carácter histórico, religioso o legendario, son sometidos a un proceso de mitificación.

En este sentido, A. Grewe (1994, pp. 188-189) identifica dos procedimientos que confieren una apariencia mítica a las obras de Koltès: la utilización de un sistema de oposiciones estructurales que remiten a un núcleo central de valores morales, que ejercen sobre el campo social una potencia de atracción o de repulsión y sirven para mantener o reglamentar la cohesión de un sistema social, así como el recurso a la transposición o reescritura de mitos precisos. Mediante el primero –perceptible a nivel del espacio y de los personajes, como ya hemos comprobado en este estudio– la figura dramática pierde su individualidad y se aproxima al tipo, en tanto que la obra tiende a reducirse a lo que podríamos considerar un maniqueísmo esencial, producido por una lucha de fuerzas antagonistas. Las tres obras en las que centramos nuestro análisis están provistas de buenos ejemplos. Así, en *Combat*, se observa el duelo entre el hombre blanco y el hombre negro, el viejo y el joven, lo masculino y lo femenino; en *Quai Ouest*, la oposición se da entre ricos y pobres o, si se quiere, entre integrados y marginados por la sociedad; mientras en *Retour*, se observa el contrapunto entre hermano y hermana, hombres y mujeres, o padres e hijos. Si atendemos al segundo procedimiento, que se refiere al empleo de mitos específicos, es necesario destacar una doble dimensión, religiosa y clásica. Así pues, el personaje koltésiano posee un fuerte vínculo con los mitos del teatro clásico y con la religión, especialmente la tradición

---

<sup>118</sup> Las funciones pragmáticas definen la relación entre los signos y los usuarios; es decir, entre los personajes, el público y el dramaturgo. En el plano sintáctico, por su parte, se establecen las interacciones de un personaje con los demás o con el argumento. La dimensión pragmática (autor–público) es, por consiguiente, perpendicular a la dimensión sintáctica (personaje–personaje).

cristiana, si bien Koltès opera de manera ambigua, ya que a pesar de la enorme carga simbólica que concede a sus héroes, intenta esconder cualquier atisbo de filiación de orden cultural o religioso empleando diversos recursos que tienen por objeto la deconstrucción del mito, como la inversión de la situación, que guarda relación directa con la subversión del tipo propuesta por Hirschmuller<sup>119</sup>. Éste aludía a la figura del padre castrado o humillado, representada por Horn y Rodolfe en *Combat* y *Quai Ouest*, respectivamente. En ambos casos, Koltès termina por operar una inversión en el mito edípico, convirtiendo al padre en ejecutor de la figura filial. Existen otros ejemplos precisos de este procedimiento recurrente en el drama koltesiano, no obstante, conviene que los clasifiquemos previamente atendiendo a su procedencia, tal y como indica Abirached, en mitos legendarios –heredados de la tradición culta– y religiosos.

### 2.2.3.1. Mitos de tradición clásica y culta. El ejemplo de *Combat* y *Quai Ouest*

*Combat* es la obra más representativa de nuestro corpus si atendemos a la presencia de mitos de tradición clásica, pues por su estructura presenta evidentes resonancias de la tragedia de Antígona. Comencemos por Alboury, cuya misión sagrada es idéntica a la de la heroína de Sófocles: ambos deben recuperar el cuerpo del hermano para darle sepultura. En la tragedia clásica, Antígona se rebela contra su tío Creonte, rey de Tebas, para honrar el cuerpo de su hermano Polinices. En *Combat*, la espera de Alboury, cuya sombra permanece amenazante a lo largo de toda la pieza, recuerda la importancia del rito funerario para el pueblo que representa. Ambos comparten un fuerte sentido de justicia que se eleva sobre el orden social establecido, es decir, ponen de manifiesto el conflicto entre los principios absolutos de la conciencia individual y los intereses y necesidades circunstanciales de la sociedad. Asimismo, se constata que la influencia del mito no se limita solamente al parecido entre las motivaciones de los personajes, sino a las situaciones y a las funciones dramáticas a las que dan lugar. Señalemos, primeramente, la diferencia de sexo entre ambos protagonistas, que bien podemos considerar como uno de los procedimientos empleados por Koltès para borrar las huellas de la filiación mitológica. Alboury está dotado de una dimensión sagrada que lo sitúa moralmente por encima del resto de personajes de su obra, aunque se trate de un héroe imperfecto, pues sus defectos y debilidades le llevan a fracasar en su propósito. Es

---

<sup>119</sup> La subversión del tipo aparece mencionada en el punto 2.2.2.1.4.

un personaje sustancial, pues su valor estriba en lo que es más que en lo que hace, a diferencia de la mayoría, más definidos por el lenguaje. Alboury encarna la visión idealizada que Koltès posee de los negros, lo que le sitúa del lado del Bien, aunque a lo largo de la obra sufre una evolución que lo aproxima a otra figura cuyo peso mítico es también notable: la del vengador. Koltès era un admirador de la obra de Shakespeare, por lo que podría haberse inspirado en *Hamlet* para elaborar este personaje, si bien en Alboury no hay lugar para la duda, sino para el desengaño, tras comprobar que no hay posibilidad –o voluntad– de entregarle el cuerpo. A pesar de su evolución negativa, Alboury conserva su primera connotación que lo aproxima al Bien, como representante de la raza negra y símbolo de la pureza y de lo cósmico. Por esto es esencia y mito en sí mismo: es inseparable de la colectividad de su raza, su historia es la de su pueblo, la de su « hermano », como narra a Horn en una de las más bellas réplicas de la obra que reproducimos íntegramente a continuación:

Il y a très longtemps, je dis à mon frère : je sens que j'ai froid ; il me dit : c'est qu'il y a un petit nuage entre le soleil et toi ; je lui dis : est-ce possible que ce petit nuage me fasse geler alors que tout autour de moi, les gens transpirent et le soleil les brûle ? Mon frère m'a dit : moi aussi, je gèle ; nous nous sommes donc réchauffés ensemble. Je dis ensuite à mon frère : quand donc disparaîtra ce nuage, que le soleil puisse nous chauffer nous aussi ? Il m'a dit : il ne disparaîtra pas, c'est un petit nuage qui nous suivra partout, toujours entre le soleil et nous. Et je sentais qu'il nous suivait partout, et qu'au milieu des gens riant tout nus dans la chaleur, mon frère et moi nous gelions et nous nous réchauffions ensemble. Alors mon frère et moi, sous ce petit nuage qui nous privait de chaleur, nous nous sommes habitués l'un à l'autre, à force de nous réchauffer. Si le dos me démangeait, j'avais mon frère pour le gratter ; et je grattais le sien lorsqu'il le démangeait ; l'inquiétude me faisait ronger les ongles de ses mains et, dans son sommeil, il suçait le pouce de ma main. Les femmes que l'on eut s'accrochèrent à nous et se mirent à geler à leur tour ; mais on se réchauffait tant on était serrés sous le petit nuage ; on s'habituaient les uns aux autres et le frisson qui saisissait un homme se répercutait d'un bord à l'autre du groupe. Les mères vinrent nous rejoindre, et les mères des mères et leurs enfants et nos enfants, une innombrable famille dont même les morts n'étaient jamais arrachés, mais gardés serrés au milieu de nous, à cause du froid sous le nuage. Le petit nuage avait monté, monté vers le soleil, privant de chaleur une famille de

plus en plus grande, de plus en plus habituée chacun à chacun, une famille innombrable faite de corps morts, vivants et à venir, indispensables chacun à chacun à mesure que nous voyions reculer les limites des terres encore chaudes sous le soleil. C'est pourquoi je viens réclamer le corps de mon frère que l'on nous a arraché, parce que, même mort, nous avons besoin de sa chaleur pour nous réchauffer, et il a besoin de la nôtre pour lui garder la sienne. (*Combat*, pp. 32-33)

Otros personajes de *Combat* presentan un perfil mítico que los vincula directamente con la tragedia clásica. Es el caso de Cal, quien comparte ciertas características con la Ifigenia de Eurípides, pues ambos son personajes cuya figura paterna desempeña un rol decisivo en el momento de sus muertes. Agamenón, padre de Ifigenia, y Horn, patrón de Cal cuya ascendencia sobre éste es idéntica a la de un *paterfamilias*, se convierten en sus ejecutores de forma indirecta, para evitar males mayores. Es el inevitable destino, en los griegos, y la traición, en Koltès, lo que condena a los dos mártires: así Agamenón entrega a su hija para salvar al resto de su familia, mientras que Horn decide desentenderse de su subordinado al no aceptar Alboury contrapartida alguna a cambio del cuerpo. La aquiescencia final de los condenados hacia su devenir trágico común los hace aún más cercanos, pues ambos comprenden que sus sacrificios son necesarios para redimir no sólo sus pecados, sino los de sus respectivas comunidades. Entregando su vida para la redención de los pecados de su raza, Cal adquiere una dimensión « crística », de acuerdo con la tradición católica, tan importante en Koltès, teniendo en cuenta su educación jesuítica. Su inmolación termina por humanizar el personaje, cuyo perfil ha sido completamente denigrado a lo largo de la obra. Su sufrimiento, sus dudas, sus nervios, lo convierten en un personaje en crisis permanente, confiriéndole una aureola de humanidad, de debilidad que esconde detrás de su animalismo. El personaje de Cal presenta, en este sentido, un continuo deseo de afirmación de su virilidad sobre dos planos diferentes: uno sexual y otro filial. El primero se refiere a su relación con Léone, en la que desempeña el papel de macho dominante, en oposición al carácter ingenuo e infantil de ésta. El plano filial, que se desarrolla en la relación con Horn, es de carácter dicotómico. A menudo, su temperamento le empuja a permanecer cerca del « padre », al que llama cariñosamente « viejo », por lo que cuando se siente sobrepasado por los acontecimientos, a causa de



su temperamento, no duda en solicitar la ayuda del patrón: « C'est toi le chef, patrón, c'est toi le boss, chef. Tu dois me dire maintenant ce que je dois faire » (p. 74). En este punto, Cal parece experimentar una regresión a la lactancia, en disonancia con su estado de exaltación dionisiaca predominante: « Tu n'as pas un verre de lait? Je voudrais boire du lait, vieux » (p. 74). Pero por otra parte, Cal padece el típico deseo infantil de enfrentarse y anular al padre para demostrarle su valor, lo que explica sus ansias de resolver el asunto del cuerpo por sí mismo: « Cela, moi, je ne le laisserai pas faire, moi; je suis pour l'action, moi, je suis un homme » (p. 79). Desde este punto de vista, se puede afirmar que estos personajes mantienen una relación edípica, si se tiene en cuenta esta oposición y, especialmente, el deseo sexual de Cal hacia la prometida de Horn. En cualquier caso, Koltès invierte de manera magistral el desenlace del mito matando al hijo e incapacitando mediante castración al padre. Así, por causa de este efecto, en apariencia, la intriga se desprende de cualquier filiación mitológica.

La caracterización de la única figura femenina de *Combat* comienza ya en la etimología de su nombre. Léone, la leona, es contrariamente a los valores connotativos del término, un personaje humanizado. La evolución de su carácter –sumisa al inicio, rebelde e independiente al final– certifica el éxito de su particular viaje iniciático, aunque no podrá cumplir su labor de reconciliación entre los dos mundos. Es el elemento extraño por excelencia, cuya inocencia surge como un mecanismo de defensa hacia la hostilidad de las pruebas que ha tenido que superar. Es la intérprete de la realidad transcendente, dotada de una doble profundidad, de carácter religioso y mítico. De la primera se extrae la idea de expiación y resurrección que lleva marcada en sus mejillas después de ser rechazada. Su nuevo nacimiento la transforma tanto externa como internamente y, sus marcas tribales la ennegrecen, haciendo efectiva su asimilación al otro. Por otro lado, si atendemos a la dimensión mítica del personaje, se observa una función profética en virtud de posibles vidas anteriores y de un marcado gusto por las predicciones, que la aproximan a la figura de Casandra. Sin embargo, en lo que parece un claro giro posmodernista, el autor parodia el mito presentando una Casandra que predice lo contrario de lo que va a acontecer:

Je n'aime pas rêver des choses trop heureuses ou me sentir trop bien ou alors, ça me met dans des états pour toute la sainte journée et j'attends le malheur. J'ai des intuitions, mais elles sont à l'envers. Et elles ne m'ont jamais trompé.  
(p. 17)

En otro orden de referentes mitológicos, ciertos elementos de *Combat* apuntan una cierta ilación con leyendas de tradición medieval. Algunos estudiosos ya han advertido el paralelismo existente entre la terna Horn-Léone-Cal y la que forman el rey Marc, Isolda y Tristán, en el tema de las relaciones adúlteras entre un joven y la esposa de un hombre de avanzada edad. En ambas se intuye un doble vínculo de orden incestuoso: « le prince vient rompre l'inceste symbolique mais il en génère un autre puisqu'il entretient lui aussi une relation filiale avec la figure paternelle » (Privat y Scarpa, 2011, p. 308). Sin embargo, a diferencia de *Tristan et Yseult*, nuestro drama cuenta con un tercer personaje, Alboury, que es quien termina por consumir el adulterio, tanto en el plano físico como en el espiritual. Del mismo modo, este recurso de inversión empleado por Koltès alcanza también a otros motivos que remiten a la tradición de los cuentos de hadas. Privat y Scarpa aluden, precisamente, a la aguja como símbolo iniciático femenino, utilizado en cuentos como *La Bella durmiente*: las labores de cosido simbolizan el paso de la infancia a la edad adulta y el pinchazo en el dedo y la sangre derramada evocan la pérdida de la virginidad de la joven. Con todo, la iniciación de Léone queda en suspenso, pues no es capaz de coser con la aguja, teniendo que utilizar un imperdible:

Il faudrait que je couse un bouton. Ça, c'est tout à fait moi ; les boutonnieres non, c'est trop fort pour moi. Aucune patience, aucune. Je les garde toujours pour la fin et finalement, eh bien voilà : une épingle à sûreté. Les robes les plus chics que je me suis faites, je vous le jure, c'est encore et toujours une épingle à sûreté qui les fermera. Chipie, un jour tu te piqueras. (*Combat*, p. 38)

En cambio, Alboury favorece la posible iniciación de Léone, en un principio, pues a través de aquel experimenta una total comunión con el continente africano, que se manifiesta en la adquisición de un « pensamiento mágico » (Privat y Scarpa, 2011) por el cual siente la impresión de haber vivido otras vidas y, por lo tanto, de conocer el suelo que pisa. El poema de Goethe *Der Erlkönig*<sup>120</sup>, que la heroína recita parcialmente en alemán en su primer diálogo con Alboury, es una buena muestra del despertar de esta conciencia, además de otro ejemplo del recurso del autor a la tradición culta. No sería descabellado pensar en una analogía entre el negro y el ser del poema de Goethe que da la muerte a cuantos le encuentran en el bosque, pues ambos se encuentran al acecho en un medio hostil.

En el capítulo correspondiente al espacio, aludíamos al hangar de *Quai Ouest* como lugar de espera o purgatorio, pensamiento que compartimos con otros estudiosos de la obra de Koltès, como F. Bernard, que lo considera « une version moderne de l'enfer antique » (2010, p. 132). En efecto, se trata de un lugar de muerte y de destrucción, como ya advierte Monique a su entrada: « Maurice, Maurice, ce n'est pas le monde vivant, ici » (*Quai Ouest*, p. 14). A pesar de poseer un referente espacial real como es el muelle al otro lado del Hudson, tal y como el propio autor reconoce<sup>121</sup>, no es menos cierto que este espacio y sus elementos recuerdan poderosamente la imagen del infierno de Dante. Si pensamos que el río Hudson funciona como una analogía del Estigio, parece claro que el Caronte que permite cruzarlo es el personaje de Charles – cuya denominación también se asemeja, si tenemos en cuenta que su nombre original es Carlos –, pues es el guía de Koch a su entrada en el inframundo. De entre todos los rasgos que comparte con esta figura mítica destacamos esencialmente dos de capital importancia: primero, el hecho de que Charles efectúa un trabajo de *passeur*, como destaca Koltès en sus notas: « Charles, qui ne vient de nulle part et ne va nulle part [...] ce qu'il y a à voir de Charles, c'est précisément le temps qu'il met à aller d'un point à un autre,

<sup>120</sup> Traducido al castellano como *El Rey de los elfos*, evoca la existencia de una criatura maléfica que habita los bosques y que invita a los viajeros que lo cruzan a distraerse con sus hijas, de manera que allí encuentran la muerte. La composición de Goethe narra cómo esta enigmática figura da muerte a un niño que viaja a caballo con su padre. En *Combat*, Léone recita los siguientes versos: « Wer reitet so spät durch Nacht und Wind... / Es ist der Vater mit seinem Kind / Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht? / Den Erlenkönig mit Kron und Schweif? / Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif » (p. 58). (« *Quién cabalga tan tarde a través del viento y la noche? / Es un padre con su hijo. / ¿No ves, padre, al Rey Elfo? / ¿El Rey de los Elfos con corona y manto? / Hijo mío es el rastro de la neblina* »).

<sup>121</sup> « Et puis, je dois te dire que passer quelques heures, par une nuit chaude, sur la jetée tout au bout du Pier donnant sur le New Jersey, avec des petites brumes bizarres, et des sirènes de bateau, [...] et le bruit d'un plongeon dans l'eau, tous ces trucs-là, ça réveille des souvenirs mythologiques même dans une cervelle aussi inculte et grossièrement taillée à coup de reggae comme la mienne, des histoires de fleuve à passer et de mort et de retour sur le rivage, possible ou impossible, etc. » (*Lettres*, p. 468).

et la démarche qu'il prend » (*Quai Ouest*, p. 107); segundo, el espíritu lucrativo en la realización de su tarea, pues ambos personajes están asociados a la remuneración. Así, en las obras de Dante y Apuleyo, Caronte reclama al viajero una cantidad llamada óbolo para llevarle a su destino. Charles, por su parte, se mantiene al lado de Koch con vistas a obtener un beneficio con su muerte. Irónicamente, la intertextualidad de dicho óbolo queda en suspenso en la obra de Koltès, ya que Koch no dispone de dinero en efectivo y sus tarjetas de crédito no satisfacen a Charles:

Le problème est que l'argent, je veux dire l'argent liquide, les pièces, les billets, cela fait longtemps que je n'en ai pas eu en main, cela fait longtemps, vous devez le savoir, que l'argent ne se transporte plus en pièces, en billets, comme au Moyen Âge je suppose, je ne connais rien à l'Histoire ; [...] je n'ai sur moi que mes cartes de crédit ; je veux bien vous laisser mes cartes de crédit, si vous savez comment vous en servir, je sais que ce n'est pas facile ; mais si vous savez, alors tant mieux pour vous ; moi, je m'en fous. (*Quai Ouest*, p. 17)

Koltès, quien experimenta « un souverain plaisir à subvertir les données qu'il fournit à son public » (Bernard, 2010, p. 37), acomoda la dupla formada por Koch y Monique al mito de Orfeo y Eurídice para, una vez más, introducir ciertas modificaciones y disimularlo al receptor. En primer lugar, al igual que ocurría en *Combat* con Alboury y Antígona, advertimos una inversión en el género del héroe, pues es Monique quien desempeña el rol de Orfeo, siguiendo a Koch en su camino hacia el otro lado del río, mientras que éste reemplaza a la Eurídice cautiva, si bien su llegada al muelle es voluntaria. Si en su huída Orfeo no puede mirar hacia atrás por divino mandato —de Hades y Perséfone—, las limitaciones de Monique vienen, en cambio, impuestas por el propio espacio, falta de luz: « Où êtes-vous? Je ne vois plus rien. Je n'entends plus rien » (*Quai Ouest*, p. 16). Asimismo, en el drama koltesiano se invierte la trayectoria que siguen los personajes con respecto del mito, ya que la pareja de *Quai Ouest* llega *ad inferno*, en oposición a la tentativa de evasión que emprenden Orfeo y Eurídice. La última disonancia sustancial que introduce Koltès se refiere al motivo del descenso a los infiernos de Koch, que en ningún caso responde a una condena divina, sino a la que él mismo se autoinflige, dado su deseo de suicidio. Curiosamente, Koch no

lo logra por sí mismo y ha de ser disparado por Abad, como si las leyes del propio infierno dictaran finalmente su propia sentencia, como lo hacen al arrebatar a Eurídice de la mano de Orfeo.

No podemos obviar, finalmente, una última analogía con Cerbero, el perro pluricéfalo descrito por Hesíodo, que en la tradición común cuenta con tres cabezas, guardián del reino de Hades, rol que desempeña el auténtico amo del hangar, Abad, junto con sus dos compinches, Fak y Charles. La naturaleza canina de este trío –ya anticipada indirectamente por algunos personajes<sup>122</sup>– queda reflejada en su carácter depredador, por la manera en que actúan sobre los elementos extraños que irrumpen en su territorio, pues al advertir la presencia de Koch y Monique, se lanzan metafóricamente sobre ellos a fin de obtener algún beneficio.

#### 2.2.3.2. Mitología religiosa y mestizaje en *Le Retour au désert*

Sin estar exenta de otras referencias pertenecientes a los dominios de la cultura popular y la tradición culta, pues es tal la riqueza mitológica en la obra de Koltès que requeriría de un estudio específico más en profundidad, consideramos que *Le Retour au désert* es una pieza paradigmática por conjugar las herencias cristiana y musulmana, presentes en la acción. Por tanto, limitaremos nuestro análisis a estos campos por su interés intercultural que constituye uno de los principales motivos del conflicto en su obra.

La presencia de signos del Islam es más limitada, aunque no por ello carece de importancia. Ya reflejamos anteriormente en este estudio el uso de una temporalidad sincrética<sup>123</sup>, ya que el autor importa una medida del tiempo propia de los países islámicos, que sitúa en plena provincia francesa. Del mismo modo, se opera una desacralización de la fiesta del Ramadán, a cuyo fin se revela el embarazo de Fatima, cuyo nombre tiene un significado mayor para el culto musulmán por ser símbolo de

<sup>122</sup> Monique, a su llegada al muelle, ya advierte cierta presencia canina: « J'entends des bruits, j'entends des chiens, c'est plein de chiens sauvages autour de nous qui rampent dans les décombres » (*Quai Ouest*, p. 11). También Claire, en un diálogo con su hermano se refiere de esta forma a la relación de éste con Fak: « vous êtes comme les chiens, vous vous chameillez mais vous finissez toujours par vous lécher le cul » (p. 35).

<sup>123</sup> De acuerdo con Gothová-Jobert (2001), la inserción de una estructura temporal ajena en la obra responde a un acto consciente de afirmación de la extrañeza por parte del autor.

virtud. Ésta alumbrará a gemelos destinados a perpetuar el nombre de la familia, al igual que la hija de Mahoma fue madre de dos hijos, Hassan y Hussein.

En cambio, la huella del catolicismo en la obra es más vasta, pues es sabida la educación jesuítica de nuestro autor y la presencia de una fe que no se quebrantará hasta su emancipación, al terminar su Bachillerato y abandonar Metz. Así, *Retour* constituye un claro ejemplo de este alejamiento moral, por la parodia de los mitos pertenecientes a la cristiandad que llega a alcanzar, siempre sutilmente, la ridiculización.

El primer referente mitológico posee un carácter onomástico, pues se refiere al apellido *Serpenoise*, que remite al mito de la serpiente en la tradición cristiana, símbolo de la muerte y del Mal. La analogía con la estirpe de los Serpenoise justifica una historia familiar conflictiva en la que asesinatos, suicidios y violaciones son moneda habitual de cambio. En este sentido, A. Grewe interpreta esta incapacidad de vivir en paz con los semejantes como una manifestación del mal y compara la mansión Serpenoise a un nido de víboras<sup>124</sup>. Conviene advertir, asimismo, que existen otras variantes simbólicas de este animal, relacionadas con la tradición culta, de entre las que destacamos la serpiente que se muerde la cola, como imagen evocadora de lo infinito y del eterno retorno: baste recordar el título del drama en el que aparece la palabra *retour*, en relación a su temporalidad híbrida<sup>125</sup>, basada en la cíclica repetición de sucesos de la historia familiar y social. Koltès urde –nos atrevemos a decir que de manera consciente, como ya hiciera en *Quai Ouest*– una evidente duplicación de algunos personajes a lo largo de la pieza, en consonancia con el pensamiento estoico del eterno retorno, posteriormente retomado y divulgado por Nietzsche en el siglo XIX. De este modo, el héroe actúa movido por un comportamiento arquetípico, superior a su propia individualidad, que responde a esta idea de reproducción periódica de la historia. Por ello, en Fatima se repite el mismo suceso que años atrás desencadenó el exilio de su madre<sup>126</sup>, Mathilde; si bien en esta ocasión, el nacimiento de los gemelos asegura la continuación de la saga y del conflicto fraternal que inauguraba el drama. Este personaje

<sup>124</sup> « Au fond le Mal n'est donc rien d'autre que l'incapacité de l'homme de vivre en paix avec son semblable. La métaphore du nid de vipères à laquelle la maison Serpenoise fait inévitablement penser contient la même image d'un groupe d'hommes qui s'entre-tuent » (Grewe, 1994, p. 192).

<sup>125</sup> Ver el punto 1.3.1.

<sup>126</sup> Recordemos que Mathilde fue objeto de violación, tal y como se sugiere en *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*: « A l'automne de l'année 1930, un soir, Mathilde se promenait dans le jardin où elle avait l'habitude de rencontrer Marie Rozérieulles pour bavarder tout bas. Ce soir-là, Marie ne vint pas. Quand la nuit fut complète, Mathilde fut saisie d'une inexplicable torpeur qui la fit tituber. Les yeux mi-clos, elle s'approcha de l'arbre et s'allongea pour sombrer aussitôt dans un profond sommeil. Son frère la découvrit, le matin, endormie ; il alerta la domestique qui la coucha et soigna quelques jours une grosse fièvre » (*Retour*, pp. 92-93).

ejemplifica la doble filiación del mito en el drama, pues su nombre y su procedencia nos remiten a la tradición musulmana, aunque su rol la acerca igualmente al culto cristiano. Fatima llega a la casa procedente de Argelia, acompañada por su madre, y su nombre es causa de discordia cuando es presentada a Adrien: « Fatima? Tu es folle. Il va falloir me changer ce prénom ; il va falloir lui en trouver un autre. Fatima ! Et que dirai-je, moi, quand on me demandera son nom ? Je ne veux pas faire rire de moi » (*Retour*, p. 16). Fatima Az-Zahrâ es el nombre de la cuarta hija del profeta Mahoma, quien goza de un ferviente culto en el Islam por las acciones políticas que llevó a cabo. Su figura es ejemplo de pureza y castidad, siendo sus descendientes directos los sucesores legítimos del profeta, lo que sin duda la vincula con nuestro personaje. No olvidemos que la joven concibe a los gemelos de forma misteriosa –en ningún momento se afirma explícitamente que el paracaidista negro sea el padre– permitiendo así continuar la saga de los Serpenoise, tras la desaparición de Edouard y la muerte de Mathieu. Sin duda, el mito musulmán comparte atributos con el cristiano más allá de su denominación –la Virgen de Fátima–pues también en éste se manifiesta una estrecha relación con el personaje a partir de los valores anteriormente mencionados. La Fatima de *Retour* es también una figura inexperta e inmaculada a la que, a modo de *deus ex machina*, se le aparece el gran paracaidista negro como el arcángel Gabriel a la Virgen en la anunciación. Llegado este punto, es legítimo pensar que Koltès vuelve a jugar con el mito, pues, si bien como hemos dicho antes, la paternidad de los gemelos no está explicitada, sí que parece sugerida por el color de su piel: « Noirs, Monsieur; ils sont tout noirs, et le cheveu crépu » (p. 86).

La fraternidad es el último de los temas bíblicos que son objeto de alteración en la obra. Presente en las relaciones Adrien-Mathilde, Marthe-Marie y Edouard-Fatima; es en las dos primeras en las que se adivina esta impronta religiosa. Así, A. Grewe apunta a una inversión del mito de Caín y Abel en los hermanos Serpenoise, que subraya la condenación de la mujer por el cristianismo, en tanto que religión patriarcal:

Le caractère sédentaire d'Adrien et le caractère nomade de Mathilde les rapprochent du couple biblique de Caïn et d'Abel, à cela près que, dans *Le Retour au désert*, c'est la victime qui doit s'en aller en exil, tandis que le coupable continue à vivre dans la grâce du père. (Grewe, 1994, p. 190)

Del mismo modo, Koltès parodia otra pareja fraternal evangélica, la formada por las hermanas de Lázaro; Marta y María. Esta coincidencia en la elección de sus nombres no es, ni mucho menos casual, pues existen otras semejanzas. Koltès resalta de nuevo la vigencia del patriarcado tanto en la Biblia como en la sociedad francesa de mediados del siglo XX, pues, si las hermanas de Lázaro acogen a Jesús, patriarca absoluto, durante el paso de éste por su aldea, las hermanas Rozérieulles atienden como esposas a Adrien, patriarca familiar, en épocas diferentes de su vida, ya que tras la muerte de Marie, éste decide casarse con Marthe. En ambos casos, las hermanas se comportan de manera opuesta. Así, el evangelio de San Lucas subraya la actitud contemplativa y de escucha de María frente a la de Marta, inquieta y ocupada en las tareas domésticas, que se queja a Jesús de la pasividad de su hermana. En *Retour* sus caracteres son tan diferentes como las dos caras de la misma moneda. Marthe se muestra como una esposa devota y complaciente, que quiere evitar la confrontación entre los dos hermanos. De este modo pide a Mathilde que sea amable con su marido pues « c'est un enfant » (*Retour*, p. 33), al tiempo que justifica una agresión de aquella: « Elle ne m'a pas frappée, elle m'a châtiée parce que je suis méchante, C'était pour mon bien et j'en suis heureuse » (p. 36). Asimismo, en la obra se deja entrever que bebe con cierta frecuencia<sup>127</sup>, lo que le acerca al tipo literario de la devota provinciana, de doble moral. Por el contrario, Marie evoluciona desde una figura maternal afectiva y amiga fiel, capaz de embaucar a Adrien para tener acceso a las confidencias de su amiga Mathilde –como se narra en *Cent ans de la famille Serpenoise*–, a la figura espectral con sed de venganza que, sin duda, recuerda al fantasma del padre de Hamlet. Su venganza consiste, sin embargo, en resaltar el origen obrero de Adrien y desligarlo del de los Rozérieulles, pertenecientes a la burguesía:

La richesse ne change pas un homme. Cet Adrien, là, qui se cache dans les buissons derrière toi, est sorti de la boue, et il a encore les pieds crottés. Que crois-tu qu'il était, son grand-père ? Mineur, petite sottise, mineur de fond, noir du matin au soir, dégueulasse jusque dans le lit conjugal. (pp. 75-76)

<sup>127</sup> La embriaguez de Marthe se explicita en un diálogo de Mathilde con Adrien, en el que ésta afirma: « Elle est ivre morte. Elle va vomir sur ton tapis » (p. 37).



Parece, pues, un hecho, que el uso de oposiciones estructurales y el recurso al mito para invertirlo posteriormente, son características propias del drama koltésiano, como se ilustra en este último ejemplo. Se observa, asimismo, que el choque entre las culturas presentes en la obra alcanza también el hecho mitológico, pues existe una innegable y consciente hibridación religiosa que se añade a las citadas propiedades. Por último, una vez constatada la presencia de aspectos mitológicos en la obra de Koltès, nos restaría proponer un debate acerca de los motivos de la misma. Nuestra posición al respecto apunta al conocido espíritu transgresor de nuestro autor; no obstante, pensamos que en esta voluntad de alteración del mito existe, de manera indirecta, una búsqueda de catarsis colectiva, mediante la crítica velada de la sociedad occidental, su cultura y sus costumbres, atacando y destruyendo sus cimientos más arcanos.

### **2.3. Conclusión**

El estudio del personaje, esencial en cualquier análisis dramático, supone una importancia añadida en la obra de Koltès, en virtud de su demostrada singularidad, que hemos abordado desde una múltiple perspectiva, que incluye su palabra, su proyección y su recepción, de acuerdo con las teorías lingüística, estructural y pragmática.

El héroe koltésiano posee una naturaleza pluridimensional, cuya configuración le sitúa al margen de las corrientes o movimientos dramáticos imperantes de su tiempo, pues su autor le concede una inusitada profundidad psicológica, merced al reconocido vínculo afectivo que mantiene con ellos. En consecuencia, las principales características de la figura dramática en Koltès son, en primer lugar, su complejidad –pues para entenderla en toda su magnitud, el autor le otorga una vida más allá de la propia acción de la obra, trascendiendo el espacio y el tiempo–; y, por otra parte, su heterogeneidad, que está directamente ligada a la alteridad.

Tal y como ya ocurría en el ámbito espacial, Koltès concede una importancia absoluta a la cuestión identitaria, ahora mediante la confrontación de personajes

opuestos. Precisamente, la problemática a la que se enfrentan sus héroes responde a una necesidad de definición de la propia identidad, a partir de la presencia del Otro, cuya influencia determina la estructuración del campo de percepción del individuo, al tomarlo como referencia del mundo físico. De igual modo, el encuentro con el Otro suscita una irrefrenable necesidad de proyección, pues sólo a través de éste el sujeto puede acceder a definirse como sí mismo. Sin embargo, el temor a la diferencia representada en la alteridad provoca un conflicto interno difícil de resolver, si no es mediante el uso de la palabra. Por ello, estamos ante personajes hábiles en el uso del lenguaje, que emplean para elaborar relatos autobiográficos –reafirmando así su identidad–, negociar o, en último término, agredir.

Nos referimos, por último, a la recepción de la figura dramática, que debido a su innata extrañeza y, a menudo, marginalidad, presenta dificultades para la identificación del lector/espectador; no así para la simpatía, que se fomenta desde una cuidada caracterización que excede la propia obra. En este sentido, el personaje contiene, además, un innegable anclaje mítico, bien sea por transposición o reescritura. Esta vinculación con el hecho mitológico, tanto culto como popular, aproxima de nuevo a Koltès al teatro de factura clásica, ya manifiesto en el respeto de las tres unidades, en contraposición con otros aspectos de su dramaturgia, de carácter más transgresor.



## Capítulo 3

### El conflicto en Koltès: de la alteridad a la interculturalidad

Koltès est le seul à écrire un théâtre de cette envergure, dans les années 1980. Et, à bien des égards, il annonce ce qui va advenir : une dureté marchande dans les relations, des conflits diffus et éclatés, une solitude du désir et un désir de résistance. Notre monde. (Salino, 2009, p. 302)

La elección de las obras que componen nuestro corpus de estudio responde, más allá de su fecha de publicación –las tres aparecen de forma consecutiva–, a motivos de índole temática, ya que todas introducen en sus argumentos, de un modo u otro, la cuestión del conflicto. Sin proponérselo, Koltès se ha convertido en una especie de precursor del advenimiento del choque de culturas y civilizaciones característico de la sociedad contemporánea. Siempre refractario a las interpretaciones de la crítica, en una entrevista con M. Jacobs trata de eludir este vínculo temático de sus obras, para apuntar a la esfera individual: « Ce n'est pas mon sujet. Ce n'est pas à moi à parler de l'Afrique, de l'Algérie [...] Ce qui m'intéresse avant tout, ce sont les personnages, leurs rapports. » (*Une part de ma vie*, 74). Tiempo atrás ya se expresaba en la misma sintonía en otra entrevista, con H. Guibert, en la que ponía de manifiesto la importancia del conflicto interpersonal en *Combat*:

Le plus grand conflit s'élève dans ces murs très hauts, dans ces obstacles très complexes qui existent entre chaque individu. Quand on va au Nigeria on se retrouve face aux Noirs, on se regarde, on se rencontre, on sent un fossé immense. On en cherche l'origine : est-ce parce qu'on ne parle pas leur langue, est-ce parce qu'on est blanc ? N'est-ce pas plutôt une chose plus énorme et plus compliquée ? Le fossé est le même entre les deux Blancs qu'entre un Blanc et un Noir. (p. 19)

En efecto, en el grueso de su obra se percibe un conflicto relativo al reconocimiento de la alteridad en sí misma, como se aprecia en la anterior cita, así como en las permanentes disputas fraternales entre Adrien y Mathilde o en el rechazo de Charles a sus orígenes indígenas representados en sus padres. Sin embargo, pese a la propia opinión del autor, es innegable que el conflicto está también presente en otros estratos cuya relación con la interculturalidad es indiscutible: así, *Quai Ouest* pone en juego dos mundos antagónicos enfrentados por una desigualdad social y económica –la existente entre inmigrantes excluidos y ejecutivos de la *polis*–; *Combat de nègre et de chiens*, preconiza desde su propio título<sup>128</sup> un enfrentamiento racial y cultural–; mientras en *Le Retour au désert* se relata un drama familiar encuadrado en una época convulsa de la historia de Francia, como es la guerra de Argelia.

Nos encontramos, por tanto, con dos niveles de conflicto que cohabitan la obra dramática de Koltès: el conflicto interpersonal y el conflicto intercultural. Quién sabe si la presencia de la interculturalidad no es más que un ardid o un pretexto que sirve de telón de fondo para abordar la cuestión del individuo frente al Otro y a lo Otro, en analogía con la condición del hombre víctima del fatal devenir de la historia: « L'Histoire est ainsi, qui fait son affaire, en solitaire. L'homme est dedans, comme un bouchon sur l'eau, et se laisse porter parce qu'il est bien obligé. » (p. 100). En cualquier caso, para adentrarnos en ambas vertientes necesitaremos, en idéntica proporción, tanto de un apoyo filosófico acerca de la persona y su relación con la alteridad, como de unos fundamentos sociológicos que nos permitan entender el desafío multicultural de la sociedad actual y sus vínculos con el conflicto intercultural en Koltès.

---

<sup>128</sup> Obsérvese la analogía existente entre *chiens* y los blancos. No es casual que el perro de Cal se llame *Toubab*, pues en el África negra se emplea este vocablo para designar al hombre blanco. El propio Koltès afirma haber realizado « un choix émotionnel et en même temps radical en qualifiant les Noirs de bons et les Blancs de chiens, de cochons ». (*Une part de ma vie*, 35)

### **3.1. Conflicto interpersonal: la comunicación como experiencia de la alteridad**

Comenzaremos por identificar en un primer punto las propiedades comunes de las disputas en el drama koltesiano, sin pretender realizar un estudio exhaustivo, sino con el fin de establecer una posterior relación con los aportes teóricos seleccionados.

#### **3.1.1. Propiedades del conflicto en el drama koltesiano**

En el apartado 2.1.2., ya avanzamos algunas de las líneas generales del conflicto con la alteridad que subyacen en la obra de Koltès, subrayando precisamente el valor de la palabra y la necesidad de proyección al Otro, de acuerdo con las teorías de Ricœur. Los personajes de Koltès se buscan, se necesitan, experimentan un deseo irrefrenable de comprensión y de abrigo humano, al tiempo que temen la diferencia que representa ese *autrui*. Comienzan así una búsqueda permanente de vínculos a través de la comunicación, que en todos los casos se demuestra imposible por la incomprensión y el rechazo, tanto de las figuras antagónicas como de aquellas que parecen más próximas. En lo que se refiere a estas últimas, *Quai Ouest* nos ofrece dos casos paradigmáticos de incomunicación entre personajes que comparten no sólo la pertenencia a un mismo *topos*, sino otra serie de vínculos: laborales, como Koch y Monique; o fraternales, como Charles y Claire. En ambos, las mujeres, a pesar de una entrega sin ambages, son incomprendidas y condenadas a la soledad, al ser ignoradas primero, y morir sus compañeros después.

Si las relaciones humanas constituyen la piedra angular de la dramaturgia de Koltès, el lenguaje se revela como el elemento fundamental de su desarrollo, en tanto que medio de expresión y conflicto.

Les pièces de Koltès sont faites d'errances, de malentendus, d'acquis sans cesse voué à la perte, de tentatives de rapports avec autrui contrecarrées par des replis protectionnistes. C'est un théâtre de la parole désespérée où les personnages s'essayent au langage, le réinventant dans l'espoir illusoire d'arriver à être pour autrui, mais où ils ne peuvent que se heurter à la logique impénétrable du secret, de l'opacité, de la solitude. (Brault, 1997, pp. 103-109)

El de Koltès es un teatro de la palabra<sup>129</sup>, a través de la cual se construye el personaje, a menudo sumergido en un debate interior entre la necesidad y la imposibilidad de comunicar. Las conductas de Horn y Koch ilustran de manera incisiva esta contradicción, pues ambos se abstienen de revelar cierta información a sus interlocutores que probablemente simplificarían la intriga de sus respectivos dramas. De este modo, durante gran parte de la obra, Horn se guarda de confesar a Alboury que no hay cuerpo —o al menos forma de hallarlo—; y Koch muere sin explicar a Monique qué ha sido del dinero que falta —« Sept millions, ça ne se dépense pas à acheter de cigares » (*Quai Ouest*, 68).

Ya nos referimos con anterioridad a la utilización del diálogo por parte de estos personajes, como instrumento para prolongar el *statu quo*, llevados no ya por el deseo de convencer o de influir en el interlocutor, en busca de un acuerdo que no es posible, sino en base a mantener su propia posición y reafirmarse en su propia identidad. Por ello, aunque son poseedores de una naturaleza inmovilista, plantean sus intenciones de forma diferente y negocian, con el objetivo de aplazar el conflicto físico. Así, las relaciones personales se reducen frecuentemente a meras transacciones mercantiles entre los personajes, como se observa en dos de las obras del corpus: *Quai Ouest*, pieza en la que Koch se ve obligado a negociar por su propia muerte; y *Combat*, en la que Horn ofrece dinero a Alboury a cambio del cuerpo perdido de Nouofia. Koltès defiende esta visión mercantilista de las relaciones que, a su juicio, se aproxima a nuestra realidad:

---

<sup>129</sup> « L'important, c'est ce qui se passe dans ce que disent les gens... Au théâtre, c'est l'essentiel » (Bataillon, 1988, pp. 24-27).

La manière commerciale d'envisager les rapports humains me paraît la plus proche de la réalité ; c'est de cette façon-là que j'ai envie d'en parler en tout cas, où encore je me sens le plus libre. Ce n'est pas non plus que j'ignore l'affectivité ; l'affectivité existe aussi dans le commerce. (*Une part de ma vie*, pp. 127-128)

La imposibilidad de una entente a través de la diplomacia de las palabras desencadena una violencia primigenia y salvaje, presente en todas sus obras, que arrastra todo y a todos. El asesinato y la muerte se convierten así en la máxima expresión del fracaso del entendimiento, su estadio final, cuya persistencia en el drama koltesiano justifica A.-F. Benhamou como forma de cuestionamiento acerca del sentido y de la naturaleza de la propia vida, en un mundo donde la violencia es consustancial a las relaciones humanas:

Si la figure du meurtre obsède le théâtre de Koltès, de sa forme la plus brute (la pulsion raciste de Cal dans *Combat de nègre et de chiens*) à la plus paradoxale (la mort comme « cadeau » fait à Charles par Abad à la fin de *Quai ouest*), de l'imaginaire le plus naïf (le locuteur de la [sic] *La nuit juste avant les forêts* se rêvant comme un « exécuter ») au fantasme le plus érotisé (la peur ambiguë qui pèse sur les personnages de *Dans la solitude des champs de coton*), de son usage légal et étatique (la guerre, qui est présente dans beaucoup de pièces), au comportement le plus asocial (celui de Zucco), c'est bien parce que s'y réinterroge le prix de la vie ou le sens de la survie dans un monde fondé sur la violence. (Benhamou, 1995, p. 9)

### **3.1.2. Koltès vs. Lévinas**

Como apuntamos en el capítulo correspondiente a los personajes, en el teatro koltesiano, la palabra es el principal instrumento constitutivo de identidades<sup>130</sup>. En este sentido, tanto Lévinas como Blanchot sugieren que la dimensión lingüística juega un

<sup>130</sup> Recordemos que en el drama koltesiano los personajes se definen en tanto que identidades narrativas, término acuñado por P. Ricœur, por la elaboración de un relato vital.



papel esencial en los modos de relación con la alteridad, de tal modo que la apertura al Otro viene posibilitada por medio de la palabra, por encima de la visión<sup>131</sup>. El lenguaje existe como consecuencia de la alteridad, pues está referido a ésta, es decir; que es necesaria una reciprocidad o un intercambio de palabras entre un « tú » y un « yo », pues su rasgo fundamental es la interpelación: « La prétention de savoir et d'atteindre l'Autre, s'accomplit dans la relation avec autrui, laquelle se coule dans la relation du langage dont l'essentiel est l'interpellation, le vocatif. » (Lévinas, 1971, p. 65). Por tanto, al existir dos sujetos distintos posicionados frente a frente que interactúan mediante la comunicación, ésta supone el reconocimiento de la alteridad y de la dualidad. Blanchot afirma que la única condición para que la relación con ese Otro tenga lugar es la separación: « [...] tout rapport à autrui révélerait, forcément, l'inconciliable dissymétrie entre des singularités, et passe donc par la reconnaissance de l'étrangeté irréductible d'autrui. » (Martínez, 2014, p. 11). El teatro de Koltès introduce esta separación, en virtud de la cual, los personajes tienen conciencia de la diferencia del Otro, es decir; perciben la alteridad y sienten una necesidad de proyección y de apertura que les concede el lenguaje. Tal separación se origina en razones de índole espacial, dada la pertenencia de los personajes a lugares opuestos y a menudo enfrentados: el campamento y el exterior en *Combat*; las dos márgenes del río en *Quai Ouest*; Francia y Argelia en *Retour*. Gracias a esta oposición, y por mediación de la palabra, el teatro de Koltès desarrolla una conciencia de la alteridad; no obstante, el lenguaje no posibilita el entendimiento, sino que se convierte en un arma que fortalece la confrontación y la diferencia:

[...] les personnages n'ont, semble-t-il, plus qu'une arme: la parole. C'est avec les mots qu'ils voudront se défendre, différant au plus tard des aveux trop lourds et incertains. La scène de leur impuissance va se peupler de la foule de leurs accidents de langage : une parole répétitive, obsessionnelle va s'installer et les mettre à nu, plus crûment qu'aucune intrigue n'aurait su le faire. (Chéreau, 1995, p. 17)

---

<sup>131</sup> « Parler, ce n'est pas voir. Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou sous la menace de l'absence de lumière » (Blanchot, 1969 : 239).

De acuerdo con Lévinas, el lenguaje permite el acceso a la alteridad irreductible de lo absolutamente otro, de modo que se establece una conexión a nivel metafísico<sup>132</sup> en la que el « yo » sale de su propia ipseidad y se aproxima a la alteridad radical mediante la palabra. Sin embargo, el drama koltésiano pone en duda esa conexión, pues a pesar de que el personaje experimenta una voluntad de proyección en el Otro, no hay lugar para el entendimiento, siendo el lenguaje un instrumento de afirmación de lo propio y negación de lo ajeno. ¿Cuáles son entonces las razones del fracaso de la comunicación y, por consiguiente, de la eclosión del conflicto?

La primera causa es que el personaje no comprende la extrañeza en la exigencia de una renuncia a sí mismo, en parte por el temor que el Otro suscita en él. En este sentido, la mujer constituye la única excepción: sólo Monique, Claire y Léone son capaces de tal renuncia, pero no encuentran aceptación en su compañero. Sabemos ya que las dos primeras componen las dos caras de una misma moneda –es decir, constituyen un mismo personaje en distintas épocas vitales–, y que quieren ligar su destino al de ese Otro –Koch y Charles, también complementarios. No obstante, nos detendremos en el caso de Léone, particularmente complejo, ya que puede dar lugar a varias perspectivas, pues si bien es cierto que se entusiasma con la vida de Alboury hasta el punto de renegar de su propia identidad, surge en ella un deseo de asimilación a la cultura negra a causa del rechazo que comparte con ésta, que también podría interpretarse como una búsqueda de lo semejante:

Elle renie son identité en souhaitant vivre la vie même d'Alboury (posséder son village, sa maison, ses frères, sa mère). Elle fausse la rencontre en plaçant l'une des deux cultures en contact, celle de l'Africain, au-dessus de l'autre. De surcroît, elle s'assimile à la communauté noire, s'identifie au rejet vécu par celle-ci et veut devenir noire. À cet instant, Léone ne recherche plus l'autre mais l'identique. (Chatton, 2009, p. 355)

---

<sup>132</sup> « La relation du Même et de l'Autre ou métaphysique se joue originellement comme discours, où le Même, ramassé dans son ipséité de « je » d'étant particulier unique et autochtone sort de soi » (Lévinas, 1971 : 29).

La metamorfosis de Léone se percibe a través de diversos símbolos. En un primer momento, se quita los zapatos que le lastiman, como analogía de una sociedad en la que no encaja y de la que quiere escapar. Léone dice sentirse « toute noircie en dedans » (*Combat*, p. 70), lo que finalmente le llevará a reproducir las marcas tribales de Alboury en su propio rostro, como máxima expresión de esta asimilación. Esta actitud responde al deseo de ser otro, tal y como lo describe Blanchot: « On veut devenir autre, mais par là on se confirme dans le Même et dans le Moi-même qui est encore tout entier dans la fuite vers l'autre. » (1971, pp. 240-241). Sus esfuerzos serán en vano, ya que pese al deseo de alienación, no culminará la renuncia a sí misma, como se desprende de su involuntario posicionamiento con el pensamiento « blanco », ya que se alinea de parte de Horn para convencer a Alboury de que acepte dinero a cambio de renunciar al cadáver, desencadenando la ira de éste. Por lo tanto, esa posible vía de renuncia a la propia ipseidad y salida y encuentro con el Otro también permanece cerrada:

Acceptez, Alboury, acceptez. Il vous propose même de l'argent, gentiment de l'argent, que vous faut-il de plus ? [...] À quoi ça sert de vouloir se battre pour quelque chose qui n'a plus aucun sens quand on vient gentiment proposer d'arranger tout, et de l'argent en plus ? (*Combat*, p. 91)

En el polo opuesto se sitúa el personaje de Cal, poseedor de un racismo exacerbado y primario, producto de ese terror indómito que expresa en sus pesadillas y estados de ánimo, poéticamente evocados en los *Carnets*<sup>133</sup> y explícitamente confesados en el texto en diversas ocasiones: « Avec le risque, ici même, en plein dans la cité, qu'un boubou te file un coup dans le dos non, cela me fout les nerfs en l'air, vieux » (*Combat*, p. 66); « Ces salauds font tous du karaté et ils sont forts, ces salauds. Tu risques bien de te retrouver allongé avant d'avoir dit un mot. » (*Combat*, p. 67). Cal se siente amenazado por el exterior, cuando el verdadero enemigo se encuentra en su interior, incapaz como es de comprender la alteridad en la renuncia a sí mismo.

<sup>133</sup> « Cal ne souffre jamais ni se sent jamais heureux. Cependant, tantôt devant lui s'étend un paysage calme, doux, paisible, tantôt l'univers lui paraît une suite de terres désolées soumises aux attaques de la chaleur et de hideuses tempêtes » (*Combat*, 125).

Cal est extrêmement dangereux, parce que c'est un homme qui porte en lui une blessure dont il ignore l'origine. Je crois qu'il est blessé parce qu'il a déjà tout perdu bien avant que la pièce ait commencé. C'est un déraciné. [...] Dès le début de la pièce, il ressemble plus à un animal qu'à un être humain. Il sent partout le meurtre et parle souvent de son « instinct ». Mais cet instinct n'est plus du tout un instinct humain, c'est un instinct animal. Cal perçoit tout ce qui est différent de lui comme un ennemi ou une menace. Il suffit que ce soit une femme ou un Noir. Je dirais que c'est un trouillard très dangereux. (Thalheimer, 2010, p. 6)

La segunda causa de la ineficacia de la comunicación entre los personajes se encuentra en que, frecuentemente, su proyección tiene por objeto la apropiación o la asimilación del Otro para reducirlo a lo mismo. Anteriormente tomamos como ejemplo de relaciones mercantilistas a Horn y Koch, personajes locuaces y negociadores, cuya utilización del lenguaje responde, no solamente al inmovilismo ya citado, sino a un deseo de asimilación de ese *autrui*. El caso de Horn es especialmente representativo, pues insiste en imponer su visión y su manera de tratar el asunto del cadáver, esto es; solucionarlo al modo occidental, basado en las relaciones comerciales, puesto que para él todo está sujeto a un precio. De esta forma, el vínculo establecido con Alboury mediante el lenguaje no supone una afirmación total de su alteridad transcendente, pues Horn se propone asimilarlo, sin comprender que aquel es ajeno a tal proceder e insistiendo en un arreglo económico que resta importancia al suceso:

Dites-leur cela, Monsieur: je donnerai cent cinquante dollars à la famille. A vous, je vous en donnerai deux cents, pour vous ; je vous les donnerai demain. C'est beaucoup, Mais c'est probablement le dernier mort que nous aurons sur ce chantier ; et puis quoi ! Voilà. Filez. (*Combat*, p. 28)

Así pues, aún siendo consciente de la extrañeza del Otro, no siente un reconocimiento pleno de ésta, ya que permanece inmóvil en su mismo discurso e intenta

reducir a lo mismo la alteridad que representa Alboury que, en el fondo, es la de todo su pueblo.

De entre los numerosos *vis-à-vis* de *Quai Ouest*, es igualmente significativo aquel en el que Fak intenta entrar en el hangar con Claire con vistas a una relación sexual. El deseo de asimilación del Otro que experimenta el delincuente y el inmovilismo de la chica terminan por hacer imposible la comunicación, derivando en una situación poco menos que ridícula, en la que se observa una utilización mecánica del lenguaje, consistente en la negación sistemática del discurso del oponente:

FAK. –Tu es venue jusqu’ici, maintenant passe là-dedans.

CLAIRE. – Il fait bien trop noir là-dedans pour que je passe.

FAK. – Il ne fait plus noir là-dedans qu’ici.

CLAIRE. – Eh bien justement, ici, il fait complètement noir.

FAK. –Il ne fait pas complètement noir ici puisque je te vois.

CLAIRE. –Et moi je ne te vois pas, pour moi il fait complètement noir donc.

(*Quai Ouest*, p. 27)

Por último, en *Retour*, existen también duelos que ejemplifican esta actitud, tal es la escena en la que Mathieu expresa a su padre sus inquietudes y deseos empleando una misma fórmula en diversas ocasiones: « je veux aller en ville » (p. 22); « je veux prendre de l’air » (p. 22); « je veux m’en aller » (p. 22); « je ne veux plus coucher dans la même chambre qu’Edouard » (p. 22); « je veux faire mon service militaire » (p. 23); « je ne veux plus me cogner à Edouard »; « je veux aller en Algérie » (p. 23); « je veux voyager » (p. 23); « je veux être admiré par les enfants »; « je ne veux pas hériter. Je veux mourir en disant de belles phrases » (p. 23). En todas ellas, la réplica de Adrien se limita a negar o impedir su realización: « Mais tu es en ville » (p. 22); « Eh bien, allonge-toi dans le jardin » (p. 22); « va-t-en, dans les limites de ce jardin » (p. 22); « Qui t’a dit qu’il y avait une guerre en Algérie? » (p. 22); « Qui t’a dit que l’Algérie existait ? » (p. 22); « Voyage de ta chambre au salon » (p. 23); « On ne te prendra pas » (p. 23); « Sois un héros ici, sous mon regard » (p. 23). De esta forma, Adrien acredita, en idéntica medida, la no-renuncia a sí mismo, como la tentativa de reducción de la alteridad.

### **3.1.3. Efectos del fracaso del lenguaje**

Como consecuencia de la propensión del individuo a certificar la diferencia y la propia identidad, el lenguaje no sólo se revela ineficaz como herramienta de consenso interpersonal, sino que su utilización puede agravar la falta de entendimiento, convirtiéndose así en medio de expresión del conflicto. Entendido como tal, O. Ortolani identifica, en una entrevista con H. Müller, dos intenciones o intereses principales de la lengua en el teatro de Koltès, en torno a las cuales se articula la estructura de este punto:

Le premier, c'est l'intérêt pour un langage direct, tranchant, métaphorique et manié comme une arme, « la parole devenant meurtre » [...] Le second, c'est l'intérêt pour le conflit et pour l'aggravation de chaque conflit. Un conflit qui ne s'apaise d'ailleurs pas à la fin de chaque spectacle, mais est transporté directement dans le public. (Müller, 1995, pp. 12-15)

Estas funciones, que constituyen un signo distintivo de las obras de nuestro corpus, surgen en función de una utilización perversa del lenguaje por parte de los personajes, que da cuenta del fracaso de la comunicación. Estos, seres antitéticos *per natura*, arruinan sistemáticamente cualquier avance o acuerdo comunicativo mediante réplicas que denotan oposición e inmovilismo, por lo que se acentúan aún más sus diferencias y se agudiza el conflicto. Por otra parte, se constata que la utilización de la palabra como elemento agresor o aniquilador del Otro supone el último recurso conflictual alternativo a la violencia. El enfrentamiento físico queda postergado o incluso sustituido, pues los personajes experimentan « un plaisir de provoquer l'inévitable, à prolonger comme au ralenti l'instant qui sépare la rencontre de l'affrontement pour toucher enfin le point critique où il n'est plus possible de faire demi-tour, de négocier ou de s'échapper. » (Saada, 1994, p. 88). La fatalidad trágica reside ya no en el malentendido, sino en la determinación irracional con que se obstinan en arruinar toda posibilidad de intercambio o concesión.

### 3.1.3.1. Acentuación de las diferencias

En realidad, las dos escenas citadas al término del punto 3.1.2., evidencian ya el modo en que la comunicación resulta infructuosa, dadas las posturas inmovilistas de todos los interlocutores, que rehúsan las propuestas de sus adversarios. Aún así, se observa esa necesidad de proyección hacia ese Otro en tanto que apropiación o anulación, justificada por una utilización lúdica del lenguaje que alarga innecesariamente las discusiones y suspende cualquier trazo de acción. En ambas confrontaciones dialógicas se observa el predominio de la función conativa o apelativa, así como de la expresiva o emotiva, por parte del emisor, que quiere conseguir algo del receptor –es el caso de Fak– o bien informarle acerca de sus pensamientos y sentimientos –como Mathieu a su padre.

En la escena XIII de *Combat*, encontramos una nueva muestra de la oposición entre dos personajes, no ya a nivel individual, sino cultural, así como de la dificultad de alcanzar una entente por medio de la palabra:

ALBOURY. – Vous m’avez promis le corps de Nouofia.

HORN. – Le corps, oui, ce sacré corps. On ne va pas en reparler, non ? Nouofia, c’est cela. Et il avait un nom secret, m’avez-vous dit ? Quel était ce nom, encore ?

ALBOURY. – C’est le même pour nous tous.

HORN. – Me voilà bien avancé. Quel était-il ?

ALBOURY. – Je vous le dis : le même pour nous tous. Il ne se prononce pas autrement ; il est secret.

HORN. – Vous êtes trop obscur pour moi ; j’aime les choses claires. Prenez, allons. (*Il tend la liasse.*)

ALBOURY. – Ce n’est pas ce que j’attends de vous.

(*Combat*, p. 88)

En este fragmento se observa la incapacidad o la resistencia de Horn para comprender el lenguaje del Otro y los valores que se entrañan en él. La espiritualidad del mensaje de Alboury y del pueblo al que representa no puede conmoverle, pues sólo entiende el lenguaje del dinero. Como el desarrollo de los acontecimientos impide

solventar el asunto con la entrega del cuerpo, la negociación resulta inútil y el conflicto se prolonga hasta el trágico final de Cal.

La querella familiar entre Adrien y Mathilde, argumento central de *Retour*, sitúa a los dos hermanos en posiciones irreconciliables. No obstante, en su primer encuentro, Mathilde expresa en dos ocasiones su voluntad de reconducir la situación, interpelando a su hermano: « Reconnençons, mon vieil Adrien, reconnençons. » (*Retour*, p. 14); « Adrien, nous ne nous sommes toujours pas dit bonjour. Essayons encore. » (p. 15). En ambas, su requerimiento choca con el rechazo frontal de Adrien, que mantendrá la disputa hasta más allá del final, tal es el carácter infinito<sup>134</sup> de la temporalidad de la obra.

El último diálogo que proponemos, perteneciente a *Quai Ouest*, también está protagonizado por hermanos. En él, Claire reprocha a Charles su voluntad de abandonarla a ella y a sus padres sin despedirse, encontrándose con la total indiferencia de su hermano mayor. Así, una vez más, se constata la carencia de empatía y la incapacidad o negativa de un personaje a compadecer a ese *autrui* que se muestra necesitado y sufriente.

CLAIRE. –Est-il vrai que tu vas filer avec cette voiture sans prévenir, sans dire adieu, et laissant mère, père et tout sans adieu ?

CHARLES. –Laisse-moi tranquille, je n'ai pas le temps de te parler. (*Il regarde Fak.*)

CLAIRE. –Pas le temps, pas le temps, tu n'as rien à foutre du tout et tu dis : pas le temps.

CHARLES. –Je suis très occupé, je ne peux pas te parler.

[...]

CLAIRE. –Si tu partais, comment je me défendrai, moi, toute seule ?

CHARLES. –Tout le monde doit apprendre à se défendre seul.

CLAIRE. –Toi, apprends-moi ; un frère doit apprendre à sa sœur.

CHARLES. –Je n'ai pas le temps de t'apprendre.

(*Quai Ouest*, pp. 34-35)

<sup>134</sup> En el capítulo dedicado al espacio, aludimos a la heterogeneidad temporal de *Retour*, que se manifiesta en el eterno retorno de los acontecimientos. En este sentido, la pieza termina sugiriendo el comienzo de una nueva disputa entre los hermanos: « Ne commence pas, Mathilde, ne commence pas » (*Retour*, 86).



### 3.1.3.2. El poder aniquilador de la palabra

[...] le langage est chez les Blancs un moyen de mentir, de se cacher, de manipuler, de tordre la vérité, mais aussi [...] une arme. Une parole peut à certains moments être mortelle. Du moins les personnages essaient qu'elles le soient. (Thalheimer, 2010, pp. 5-9)

La utilización del lenguaje como un arma, esa « palabra mortal » a la que se refiere Thalheimer, se origina en la tensión dialéctica entre *soi-même* y *un autre* – empleando la terminología ricœuriana–, fundamentada en la afirmación de la propia identidad y el deseo de reducir al Otro a lo mismo. A este efecto, lo hemos llamado « el poder aniquilador de la palabra », que en la obra dramática de Koltès se desarrolla principalmente bajo dos formas: la manipulación y la agresión verbal.

#### 3.1.3.2.1. Manipulación

La manipulación es una estrategia consustancial a la mayoría de los personajes de Koltès que se manifiesta especialmente en dos de las obras de nuestro corpus –las más próximas dado su carácter marcadamente trágico–, *Combat* y *Quai Ouest*. De hecho, la cita inicial de este apartado se refiere a los personajes blancos de la primera, particularmente representativos, en su empeño por resolver el asunto del cadáver del obrero a cualquier precio. No en vano, la relación entre ambos –Horn y Cal, auténticos manipuladores– y el tercero en discordia –Alboury, causa última y objeto de manipulación–, constituye un auténtico paradigma en este uso del lenguaje. Así, en un primer momento, se observa cómo Cal miente a su jefe acerca de la desaparición del cuerpo y le persuade de permanecer unidos:

[...] Horn, je n'ai rien fait, moi, Horn, (*Bas:*) Ce n'est pas le moment de se diviser, on doit rester ensemble, on doit rester unis, Horn. C'est simple : tu fais un rapport pour la police, un rapport à la direction, tu le signes, et hop ; et je me tiens tranquille. (*Combat*, p. 19)

Posteriormente, es Horn quien utiliza la mentira sucesivamente para tratar de calmar a Cal –« Imbécile, tu ne comprends pas qu'à la fin je le baiserais et que voilà tout ? » (p. 64); « C'est déjà une affaire pratiquement réglée » (p. 65); « Un accident, oui, pourquoi pas ? qui a dit le contraire ? » (p. 67) –, al tiempo que se jacta, precisamente, de su dominio del lenguaje como medio de manipulación: « Je sais me servir de ma bouche, moi ; je sais parler et me servir des mots. Peut-être que je n'ai pas été à l'école, mais la politique, moi je sais m'en servir » (p. 67). En el fondo, la relación Horn-Cal encarna el antiguo debate típicamente shakespeariano entre la razón o la violencia o, si se quiere, entre el uso del lenguaje o la fuerza, como se deduce de sus respectivos discursos. El de Horn, tratando de poner calma y fiándolo a la negociación, es decir; a la persuasión y manipulación por medio del lenguaje: « Il faut régler les choses à froid; et avant qu'il ne fasse jour l'affaire sera réglée, crois-moi. Je n'aime pas le sang, mon gars, pas du tout » (p. 76); el de Cal, por el contrario, preponderando su instinto violento: « je suis pour l'action, moi, je suis un homme. Quand tu auras fini de parler, vieux, quand tu en auras fini, Horn... » (p. 79).

Sin embargo, Horn es el personaje que sublima la manipulación a través del lenguaje en el doble juego que lleva a cabo con Cal y Alboury, haciendo creer a ambos que se posiciona de su parte. La traición hacia su subordinado es de tal magnitud que se argumenta por la ya señalada naturaleza salvaje de Cal: « Et ce qui a changé dans le monde, c'est la différence qu'il y a entre lui et moi, entre un fou assassin, déchaîné, avide, et un homme qui est venu ici avec un tout autre esprit » (p. 85). En consecuencia, se desentiende del destino de su compañero, su « hermano » en la lengua de Alboury, que desconfía de alguien capaz de actuar así: « Quand je vous dis, Alboury: faites-en ce que vous voulez je ne le couvre plus, ce n'est pas un mensonge, croyez-moi. Je ne ruse pas, moi. » (p. 84); « Ce que fait cet homme n'est pas mon affaire, sa vie ne me touche pas le moins du monde » (p. 84). Por otra parte, le apremia para que dé muerte al negro, de modo que remplace el cadáver demandado:

Une peau noire ressemble à une peau noire, non? Le village réclame un corps ; il faut leur en donner un ; on n'aura pas de paix tant qu'on ne leur donnera pas un corps. Si on attend encore, le jour où ils nous enverront deux types pour réclamer, on ne pourra plus rien faire. (p. 98)

Por último, ante las dudas de un Cal paralizado por el miedo, Horn demuestra su dominio de la retórica adhiriendo su discurso al de aquel, fundamentado en la violencia, toda vez que la negociación por el cuerpo ha fracasado: « Il vaut mieux exterminer le renard que de faire des sermons à la poule » (p. 100).

En *Quai Ouest*, la multiplicidad de intereses es proporcional al número de personajes, cuya locuacidad y espíritu negociador se ponen de relieve mediante diversas estrategias de manipulación. El elogio desmedido hacia el interlocutor, el ensalzamiento o el menoscabo propio o de terceros, siempre revestidos de un cinismo maquiavélico que únicamente tiene por objeto el beneficio individual, son estrategias retóricas de uso común en la obra. Una buena prueba de las mismas se encuentra en dos soliloquios que, en realidad, están dirigidos a Abad, aunque su participación es meramente presencial al no tomar la palabra. En el primero, Charles trata de persuadirle de que continúen en el « negocio » juntos, para lo cual utiliza un tono comprensivo y empático: « tu as raison [...] tu as toujours raison » (*Quai Ouest*, p. 46); « Fak dit que tu ne perds jamais le nord » (p. 47). Asimismo, exalta su relación, elevándola a la categoría de fraternal: « On est des frères, moricaud, par le sang on est des frères, par le pognon on est des frères, par les démangeaisons on est des frères » (p. 47). Sin embargo, llama la atención el repetido uso del término *moricaud*, de marcada connotación ofensiva, en contraste con el carácter conciliador del discurso, algo que podría atender a razones de « zoomorfización » (Ost, Piret y Van Eynde, 2004, p. 204), ya que en varias ocasiones Abad se define mediante un campo léxico relacionado con los animales. Puesto que el vocablo *moricaud* se empleaba en sus orígenes para designar a perros con pelaje negro, cabe, pues, la posibilidad de que Charles lo utilice conscientemente, aludiendo a un rasgo característico de los canes, como es la fidelidad.

En el segundo soliloquio, las razones que emplea Rodolfe para persuadir al negro de que termine con la vida de Koch son de diversa índole: desde el propio impedimento físico para acometer tal empresa, hasta la necesidad humana de transcendencia. De este modo, primero exhorta a su interlocutor subrayando su propia incapacidad: « Je suis trop vieux, trop foutu, j'ai trop de mal à me déplacer, c'est à toi de bouger » (*Quai Ouest*, p. 75); « Aide-moi à m'en débarrasser, maintenant, j'en ai marre d'être vieux » (p. 76); para posteriormente hablarle sobre la importancia de dejar alguna huella en el mundo tras la muerte, llegando a equiparar la paternidad con el asesinato:

Un homme qui n'a pas fait un fils, au moins un seul, il meurt comme un chien, rien ne reste de lui, nulle part, c'est comme s'il n'avait pas existé. [...]

Mais si tu n'as tué qu'un seul homme, tu es seulement en égalité avec ta putain de mort, ta mort ne laissera aucun trace, rien, comme si tu n'étais même pas mort ; il faut en avoir tué deux, pour gagner ; avec deux hommes tués, tu laisses obligatoirement une trace de toi, quelque chose en plus, quoi qu'il arrive ; on ne pourra jamais te tuer deux fois. (p. 77)

De entre todos los personajes de la obra, el de Cécile es especialmente pródigo en la utilización de estrategias de manipulación con sus interlocutores, en especial con Koch, con quien emplea un tono adulator, resaltando su elevada condición social: « Car j'ai vu tout de suite, monsieur, que vous étiez un notable; j'ai l'œil exercé pour deviner un notable, quel que soit l'état dans lequel il est » (p. 70). Del mismo modo, para suscitar su compasión, recurre a un *récit de vie* en el que comienza aludiendo al actual estado de miseria de su familia e insistiendo en la ayuda prestada por su hijo:

Nous vivons ici comme de pauvres chiens oubliés dans le noir, cet homme à demi détruit par la guerre, mon fils qui vous a soutenu dans votre chute, et toute une famille, attendant un dossier de visa qui n'en finit pas de grimper les échelons jusqu'à ce qu'il soit au sommet [...] C'est pourquoi je suis si heureuse que mon fils ait été là au moment où vous aviez besoin d'aide, et que vous puissiez nous apprécier à notre vraie valeur. (p. 70)

Cécile termina destacando su antigua condición de honorable, en una maniobra para despertar la complicidad y la empatía de su interlocutor: « Entre notables, ne faut-il pas se tenir les mains, monsieur? » (p. 72).

### 3.1.3.2.2. Agresión por la palabra

En el drama koltésiano, la agresión verbal surge como un signo de violencia que pone de relieve, no ya el rechazo de la alteridad, sino un odio exacerbado a la diferencia que ésta representa. Las formas más frecuentes de esta manifestación son la amenaza, el insulto y los términos despreciativos e injuriosos, pudiendo también proferirse contra uno mismo o contra terceros personajes, presentes o no en la escena. Todas ellas adquieren una relevancia especial en los duelos entre dos personajes, formando parte, igualmente, de muchos de los discursos de manipulación existentes.

Las tres obras de nuestro corpus cuentan con un vasto catálogo de términos pertenecientes a cualquiera de las formas de expresión citadas que trataremos de manera más detallada en el capítulo dedicado al lenguaje. Por el momento, nos remitiremos al análisis puntual de dos intervenciones –una monologada y otra dialogada–, como prototipo de esta « palabra asesina », ya que ambas conjugan las diferentes características que se explican en este apartado.

- *Discurso monologado de Cécile en presencia de Abad*

En *Quai Ouest*, el dinamismo de los diálogos entre dos o más figuras dramáticas se interrumpe con intervenciones más o menos largas de ciertos

personajes, que toman la palabra con el ánimo de atacar a su interlocutor o de provocar un cambio en su manera de proceder. Es el caso de Cécile, quien, preocupada por el devenir de los acontecimientos, se dirige a Abad, verdadero gobernante del hangar, con el fin de informarle acerca de sus intenciones con el intruso Koch, iniciando un discurso en el que conjuga complicidad y agresión.

Si atendemos a la estructura, debemos señalar el valor de las acotaciones escénicas como marcadores de las diferentes etapas de su parlamento, que se divide en tres partes diferenciadas por el tono y el propósito del hablante. Las didascalias son personales y de orden operativo y espacial, es decir; referidas respectivamente a acciones de los personajes y a la introducción de elementos accesorios, como el pañuelo y el cigarrillo.

En el primer bloque se produce la primera aproximación de Cécile, en la que ofrece un pañuelo a Abad para secarse, simulando buenas intenciones e interés por su persona: « tu vas attraper une fluxion de première classe si tu ne te sèches pas » (p. 54). Su discurso comienza con la repetición de sintagmas en primera persona con valor despreciativo, que emplea casi a modo de mantra para provocar la compasión de un Abad impasible: « je suis une vieille femme malade » (p. 53); « je suis une très vieille femme sans mémoire » (p. 54). Asimismo, dentro de estas estrategias de aproximación, hay que destacar el empleo reiterativo del término *sauvage* en forma sustantiva, que pierde, en gran medida, su valor peyorativo por el efecto de asimilación que Cécile realiza de forma consciente: « Je m'entends bien avec les sauvages, je suis une vieille sauvage moi-même, mon mari me dit que je resterai toujours une sauvage même si je fais la putasse » (p. 54). Sin embargo, la acotación que indica « (*Abad lui tend une cigarette allumée*) » marca una variación en el tono del discurso, hasta el momento amable; manteniendo la equiparación anterior, pero introduciendo la diferencia entre ambos: « C'est le monde renversé mais Dieu, merci bien, a l'habitude de distinguer les animaux purs des animaux impurs » (p. 54). Se observa, por primera vez en este discurso, la utilización de fórmulas despectivas hacia el interlocutor, mediante un léxico que, de nuevo, subraya la naturaleza animal de éste. Cécile concluye su ataque, con el que se reafirma en el rechazo y la negación de la alteridad: « On ne couchera jamais sur la même couchette,

merci bien, vous n'embarquerez pas sur le même bateau que nous, séchez-vous donc » (p. 54). A pesar de la marginalidad de ambos personajes, la mujer quiere desligarse de cualquier semejanza con el « salvaje », rechazando la alteridad que éste representa. Esta primera agresión lingüística parece surgir de un momento de debilidad de Cécile, pues la tos provocada por el cigarrillo e indicada en las acotaciones, la devuelve enseguida a su anterior discurso de identificación, como si los anteriores ataques fuesen producto de una enajenación pasajera: « Je veux seulement, entre nous, fumer une cigarette, je veux respirer, un peu, entre sauvages » (p. 54). Se pone de manifiesto, así, el valor del cigarrillo como elemento de acercamiento y comunión.

El segundo bloque, en el que Cécile explica a Abad su plan de actuación para con Koch, posee un valor informativo, por lo que predomina la función expresiva del lenguaje, constatable por el uso de verbos en primera persona de futuro; así como de construcciones impersonales que expresan obligación: « il faut que je me cache »; « il faut que je m'assoie ». No obstante, también se observan ciertos enunciados interrogativos de carácter apelativo, que intentan influir en la conducta del interlocutor: « Qu'est-ce que ça peut te faire? » (p. 54); « qu'est-ce que tu attends pour te sécher? » (pp. 54-55). Este párrafo se cierra con otra frase ofensiva que refuerza una vez más la idea del rechazo de la alteridad e insiste en la diferencia de categoría social entre ambos, mediante la repetición casi exacta de la idea de compartir un mismo barco; y con un insulto directo, « Cigarros winston, cigarros de maricón » (p. 55); despreciando el cigarrillo ofrecido por Abad y recogiendo el pañuelo prestado —como indican las didascalias—, lo que supone el final de cualquier esperanza de entendimiento entre ambos.

Por otra parte, el discurso se caracteriza por la agresión casi continua que, en un primer momento, se realiza veladamente al personaje por su identificación con el lugar que habita, mediante adjetivos calificativos de tipo peyorativo. De este modo, las apreciaciones de Cécile sobre la suciedad del hangar tienen como destinatario al propio Abad, despreciado hasta el punto de establecer una analogía entre éste y las ratas, que, en último término, alcanza a Charles por su *business* común:

C'est très sale ici. (*Elle regarde autour d'elle.*) C'est dégueulasse. J'en ai honte pour vous, jamais vu une telle dégueulasserie. Dans mon pays on aurait honte d'imaginer un endroit pareil. Même les rats des égouts de mon pays refuseraient de s'accoupler avec les rats d'ici. Mais mon fils n'a jamais été complètement normal. (p. 55)

Tras un primer momento de resignación, en el que contradice su anterior afirmación en la que decía entenderse bien con los salvajes —« Tant pis, je ferai sans toi; les sauvages entre eux se bouffent le nez, c'est connu, au lieu de s'entreaider » (p. 55)— ; Cécile vuelve a insistir en la necesidad de pasar a la acción con Koch y se rebela contra la pasividad de Abad, como se observa en la utilización de sintagmas interrogativos de carácter retórico —« puisses-tu crever d'une fluxion glaciale toi aussi puisque tu ne veux pas m'aider » (p. 55)—. Por otra parte, es también notoria la repetición de enunciados exclamativos o enunciativos que insisten en aspectos negativos del propio emisor, mostrando un desprecio por sí mismo que aflora en ciertas ocasiones y que, por consiguiente, justifica el rechazo al Otro: « Putasse moi! » (p. 54); « Je suis une putasse en santé » (p. 55).

La última parte del discurso gana en ritmo e intensidad emocional, pues supone toda una nómina de descalificaciones y de agresiones verbales en las que cuestiona los orígenes y la identidad de Abad, acusándole incluso de crimen: « tu n'as pas le droit du tout d'exister. » (p. 56); « Un homme ne quitte pas son pays avec la honte du nom de sa mère sans un crime » (p. 56). El tono de Cécile aumenta proporcionalmente en grandilocuencia y ofensividad, siendo dos los ejes fundamentales de sus ataques: el desarraigo y la culpabilidad de Abad, resumidos en la siguiente frase:

Avec vous, venus ici sans père ni mère ni race ni nombril ni langue ni nom ni dieu ni visa est venu le temps des malheurs les uns après les autres, à cause de vous le malheur est entré chez nous [...]. (p. 56)



Cécile insiste en la utilización de términos como « honte » y « malheur », que se repiten en varias ocasiones del discurso; el primero referido a su pasado y origen inciertos, mientras que el segundo es producto de su culpabilidad. Éste es incluso objeto de personificación: « à cause de vous, le malheur est entre chez nous, il a monté nos escaliers, il a défoncé nos portes » (p. 56). Asimismo, la descripción de la situación que se vive en el hangar, se realiza mediante un siniestro léxico que trata de reflejar el caos, la enfermedad y la miseria más profundos, a todos los niveles: « obscurité », « désordre », « maladies », « sang », « abandon », « insultes », « peur », « fièvre », « douleur », « mal » (p. 56). Se trata, pues, de un torrente de violencia verbal de una enorme intensidad, dirigido contra un interlocutor que jamás tomará la palabra, y proferido sin necesidad de utilizar ningún insulto o término de carácter vejatorio. Las agresiones verbales se realizan, en cambio, mediante afirmaciones paroxísticas y metafóricas, como la siguiente: « vous avez bu jusqu'à la dernière goutte d'eau de nos robinets et vous n'en avez pas laissé pour personne » (pp. 56-57).

Para terminar la intervención, se subraya la culpabilidad de Abad estableciendo una oposición con el estado de las cosas en el tiempo anterior a su llegada, a través de dos grandes bloques temáticos: por un lado, el orden y la seguridad —« le soleil était le soleil [...] et la nuit le temps du sommeil; les portes fermaient à clé, les fenêtres fermaient avec des vitres, et des robinets coulait de l'eau » (p. 56) — y, por otro, la salud y el bienestar —« il n'y avait ni douleur dans les jambes ni douleur dans le dos, dans le cou, dans les yeux, pas de fièvre qui empêche de dormir, pas de mal de ventre ni de mal de poitrine » (p. 57).

- *Duelos de Mathilde y Plantières*

La quinta escena de *Retour* presenta dos partes claramente diferenciadas: una, en la que Mathilde se enfrenta a Plantières con la ayuda de Édouard para repararle el pelo en venganza de lo sucedido en el pasado; otra, en la que Plantières reprocha a Adrien el haberle traicionado. Pese a su comicidad,

acentuada por un Plantières temeroso e indefenso, y la posterior sonrisa de Adrien al verle completamente calvo, esta escena presenta un alto grado de violencia, no sólo verbal, sino física. El duelo entre ambos personajes trasciende el conflicto con la alteridad, pues alcanza de manera simbólica los estratos social, político y cultural. En realidad, el lector o espectador asiste a una confrontación de dos cosmos antagónicos irreconciliables representados en la sed de venganza y caos de Mathilde, y en la autoridad y el orden del prefecto policial. Es la rabia de una Mathilde —que ya al inicio de la obra anuncia a su hermano su intención de traer la guerra a la casa familiar y, por extensión, a la villa de provincias a la que pertenece—, la que desencadena una retahíla de amenazas, insultos y expresiones vejatorias contra su interlocutor. Su primera intervención se inicia con una amenaza directa —« Je suis Mathilde et je vais vous raser les cheveux » (*Retour*, 27)—, que precede a un violento discurso admonitorio compuesto esencialmente por oraciones yuxtapuestas en las que predomina el uso de verbos en futuro, advirtiendo de las consecuencias que le acarrearán sufrir este acto de agresión. La descripción de ese terrible provenir se apoya en sustantivos peyorativos —« vieillard », « étranger », « singe » (p. 27) —, así como en adjetivos despreciativos —« horrible », « affreux », « bosselée », « répugnant » (p. 27). Por su parte, el interlocutor intenta diversas estrategias para evitar la agresión; de tal modo que al principio dice no conocer a Mathilde y le sugiere que se equivoca de persona, para seguidamente recurrir a su propia honorabilidad y la de su familia: « Je suis un homme honorable. Je suis un homme respecté parce que je mérite le respect. Ma carrière est sans tache, ma vie de famille parfaite, ma notoriété considérable dans cette ville » (p. 28). Asimismo, se emplean diversos tipos de interrogaciones para la defensa, desde la pregunta retórica en primera y segunda persona para afianzar su punto de vista, hasta la interrogación directa con fin deliberativo o consultivo. No obstante, en estas réplicas también hay lugar para la descalificación mediante insulto y desconsideración, hacia Édouard, al que tacha de « morveux » (pp. 28-29) hasta en dos ocasiones; y hacia Mathilde, a la que califica de « vieille folle » y de « domestique » (p. 29).

A pesar del avance del diálogo, gracias a su tensión emocional, Mathilde continúa aferrada a su postura inicial de amenaza, con la que insiste hasta sus

últimas intervenciones de la escena: « aujourd'hui vous allez être puni » (p. 28); « Qu'ai-je à faire de votre nom? C'est à vos cheveux que j'en ai. » (p. 28). Con su salida y la posterior entrada de Adrien, Plantières toma la iniciativa de la palabra empleando un tono netamente ofensivo contra su nuevo interlocutor, en oposición al de su discurso precedente, más conservador y dedicado a evitar las consecuencias de la ira de Mathilde en su persona. En éste, por el contrario, se encadenan las amenazas con verbos en presente y futuro, así como los enunciados imperativos a modo de recriminación, si bien se mantiene la función apelativa mediante preguntas retóricas que funcionan a su vez como llamadas de atención, como se observa en este fragmento:

[...] Monsieur Serpenoise, je ne vous appellerai plus jamais par votre prénom, vous n'êtes plus mon ami, vous n'êtes plus une relation, vous ne serez plus reçu à la préfecture, vous n'aurez plus droit à des faveurs. Quoi, vous osez sourire? [...] Ne me regardez pas. Par politesse, détournez-vous de moi, regardez à vos pieds. Monsieur Serpenoise, croyez-vous que ces pieds que vous promenez tout nus, dans la bonne société, sont moins ridicules que ma tête ? Que signifient ces manières ? Portez au moins des chaussettes ; enfiler au moins des charentaises. (p. 30)

Asimismo, se advierte un recurso a estructuras anafóricas en oraciones yuxtapuestas, con el objetivo de subrayar el origen plebeyo del oponente y, por ende, la alteridad que representa: « J'avais cru être chez un ami; j'avais cru être chez un homme du même monde que moi; je croyais qu'on était bien entre nous » (p. 30). El tono, que ha ido ganando en gravedad por el empleo de las estrategias anteriormente señaladas, se eleva en perniciosa verborrea hasta detonar una letanía de insultos que alcanzan a terceros personajes no presentes en escena. Gran parte de los calificativos vertidos sobre diferentes miembros de la familia Serpenoise corresponden al campo léxico de las enfermedades mentales, por lo que el grado de ofensa es máximo: « famille de fous », « sœur hystérique », « enfant mou et presque mongolien », « un neveu et une nièce malades, dépressifs, épileptiques » (p. 30).

En el teatro de Koltès, donde nada o muy poco sucede, el lenguaje es el verdadero motor de la acción. No sería descabellado afirmar, incluso, que el lenguaje es la acción, puesto que la suplanta sumiendo al espectador-lector en una angustiosa espera hacia lo inevitable. El personaje es a menudo consciente de la imposibilidad de acuerdo pero, con todo, se aferra al contacto con la alteridad a través de la palabra, por un deseo de comprensión y aniquilación a partes iguales. Por ello, se convierte en «une représentation contemporaine et adaptée du sophiste qui exploite la parole en vue de son intérêt propre mais aussi en vue de l'obtention du plaisir qu'engendre la manipulation verbale de l'autre.» (Hage, 2011, p. 380). De este modo, la palabra adquiere un valor lúdico y, en último término, agresor.

### **3.2. Conflicto intercultural**

Las tres obras de nuestro estudio componen una excelente muestra de lo que algunos críticos han dado en llamar «dramaturgia del mestizaje»<sup>135</sup> (Batlle, 2008, p. 11). Así lo atestiguan su temática, relacionada con el choque de culturas, y una particular hibridación en los diversos elementos dramáticos, como el empleo de una heterogeneidad temporal, la confrontación espacial, la polifonía o el uso del diálogo como medio de conflicto –los cuales hemos ido abordando, directa o indirectamente, a lo largo de las páginas de este estudio. De este modo, se puede afirmar que en el drama koltésiano subyace una voluntad de subrayar la diferencia y el conflicto que introduce la multiculturalidad en la sociedad de nuestro tiempo. Al autor no le mueven motivos políticos que justifiquen este entramado formal y temático, tal y como declara en una entrevista con K. Gronau y S. Seifert en 1988:

---

<sup>135</sup> Bajo esta denominación se engloban los dramas contemporáneos que reflejan el llamado «choque entre culturas», bien sea desde una perspectiva temática –abordando problemáticas como el racismo, la marginalidad o la inmigración–, o formal –poniendo el acento en la expresividad dramática y el lenguaje.

Il n'y aucune idée politique, je n'ai jamais eu d'idées politiques dans mes pièces. On n'écrit pas des pièces avec des idées, on écrit des pièces avec des gens. Moi je veux bien faire un pamphlet politique si on veut, mais je ne fais pas de pamphlets politiques dans mes pièces. Je n'ai aucune raison d'écrire une pièce sauf le fait d'écrire qui est la seule. Mais je démarre mes pièces sur des coups de foudre, que ce soit pour un sujet, que ce soit pour un acteur. (*Une part de ma vie*, pp. 137-138)

En cualquier caso, solamente la temática común a los dramas suscita, inevitablemente, un profundo debate ideológico que cuestiona el modo de pensamiento occidental y plantea, en clave de tragedia, las dificultades de la comunicación entre culturas. El mensaje del teatro de Koltès es premonitorio y pesimista, pese a que personalmente se postula en favor de la integración de las minorías étnicas y culturales<sup>136</sup> y de lo que E. Glissant ha denominado « identidad-rizoma » (1997, p. 25), término que se opone a la idea de identidad como raíz única. Este pesimismo latente en su obra, que estriba en la imposibilidad de acuerdo intercultural, guarda relación directa con algunas teorías sociológicas actuales que abordaremos en este apartado, no sin antes familiarizarnos con una serie de conceptos que pueden llevar a la confusión por su proximidad semántica.

### **3.2.1. Multiculturalidad, interculturalidad, transculturalidad**

A partir de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo en las últimas décadas, la evolución de las llamadas culturas occidentales ha provocado que el concepto moderno de cultura, introducido por J.G. Herder<sup>137</sup> haya quedado obsoleto. Considerado uno de los precursores del relativismo cultural, Herder relaciona el término por vez primera con « formas de vida » e incluye una interpretación progresista del hecho cultural, conformado por culturas independientes y autónomas, opuestas al universalismo. Sin

<sup>136</sup> « Le seul sang qui nous vient, qui nous nourrit un peu, c'est le sang des immigrés. On commence à le reconnaître aujourd'hui ; il faut le reconnaître encore d'avantage. Je peux tout autant parler des Blancs, mais il est vrai que le sang de notre peuple, aujourd'hui, est noir et arabe. Je ne dis pas que cette réalité est définitive ; elle est telle pour la génération dans laquelle nous vivons. Le sang neuf naît de cette présence des Noirs et des Arabes ; il ne naît pas de la France profonde qui est le désert ; là, rien ne vit et, s'il se passe quelque chose, c'est toujours à cause des immigrés. Si on parle de Marseille, par exemple, ce n'est pas aux Blancs de Marseille qu'on fera allusion » (*Une part de ma vie*, 126-127).

<sup>137</sup> Herder introduce un cambio en la concepción de cultura con la publicación de *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, entre 1784 y 1791.

embargo, según W. Welsch (2005), esta concepción de cultura posee ciertos elementos constitutivos que resultan problemáticos; estos son, la homogeneización social, la fundamentación étnica y la delimitación intercultural. Welsch defiende que la heterogeneidad de formas de vida subyacente en las sociedades contemporáneas choca frontalmente con la idea herderiana de « una cultura, un pueblo ». De igual modo, que el término cultura esté ligado solamente al pueblo —obviando la existencia de comunidades o grupos sociales diferenciados dentro de una misma sociedad—, o la difícil armonía entre la extensión lingüístico-cultural y político-geográfica de un pueblo, son aspectos que, para Welsch, la sociedad actual ha superado. Por último, considera que la definición de cultura de Herder parte de una concepción separatista, ya que conjuga homogeneización interior y delimitación hacia el exterior.

Parece claro que la sociedad moderna no se ajusta ya a la idea clásica de cultura, por lo que han surgido otros conceptos más apropiados para intentar explicar nuestra situación, que también sirven para comprender el conflicto en la obra de Koltès: « multiculturalidad » e « interculturalidad ». Welsch los identifica en *El camino a la sociedad transcultural* (2005), y aunque los considera insuficientes, se aproximan más al escenario social actual. Veamos, pues, cuáles son sus respectivas características:

### 3.2.1.1. Multiculturalidad

Este término se refiere fundamentalmente a las diferentes formas de vivir existentes dentro de una sola sociedad. Para Welsch, sin embargo, presenta un problema que lo convierte en perjudicial y lo sitúa en la misma línea del concepto tradicional de cultura, ya que « la imagen que la multiculturalidad tiene de las culturas particulares se basa aún en el modelo habitual: todavía se consideran las culturas particulares como homogéneas y claramente limitadas » (2008, p. 112). En otras palabras, el reconocimiento implícito de fronteras o límites impide un entendimiento efectivo entre culturas, tal y como se plantea en *Quai Ouest* y en *Combat*. En la primera, se observa la existencia de personajes pertenecientes a diversas culturas en una misma sociedad (los blancos, Koch y Monique; la familia hispana; Fak, de origen asiático; y Abad, de raza negra). En *Combat*, por su parte, existe además una separación artificial por medio de la alambrada que rodea el asentamiento blanco. Por lo tanto, como ya indicamos con

anterioridad, esta delimitación basada en la concepción de culturas como islas encuentra en Koltès una sólida correspondencia espacial: ninguno de los personajes de diferentes orígenes de esta obra habita un mismo *topos*.

### 3.2.1.2. Interculturalidad

Este concepto hace referencia al contacto o interacción entre diferentes culturas en posición de igualdad, con el fin del mutuo enriquecimiento, introduciendo algunas variaciones sustanciales con respecto del concepto de multiculturalidad:

La interculturalidad reconoce el «otro» como diferente, pero no lo aparta como puede ser entendido en la multiculturalidad como aquel que por ser diferente tiene que dejar de serlo. No le permite serlo. Todo contrario, en la interculturalidad el sujeto (individual y social) puede relacionarse desde su diferencia. (Lemos, 2008, p. 365)

En el plano teórico, esta relación desde la diferencia abriría la posibilidad del diálogo entre culturas, tal y como subraya Austin: « La interculturalidad es en realidad comunicación intercultural; es decir, la existencia de la interacción como fenómeno implica inmediatamente situarse en un fenómeno comunicacional porque describe una relación entre culturas » (2000, p. 20). Sin embargo, la realidad es que el hecho diferencial de las culturas dificulta esta comunicación y, por tanto, la posibilidad de una sociedad intercultural. Por esta razón, Welsch considera insuficiente este concepto, insistiendo en que « con la tesis del carácter único de cada una de las diferentes culturas, « se crea » el problema de la difícil coexistencia y de la incapacidad comunicativa inmanente de tales culturas » (2008, p. 114). En este sentido, nuestro corpus de estudio configura un perfecto cuadro acerca de la imposibilidad del hecho intercultural, dado que el acuerdo entre los personajes de diferente filiación deviene imposible. Así sucede en *Retour* y en *Combat*, que ponen en juego dos culturas diferentes en contacto –la cultura occidental y la árabe; occidente y África, respectivamente–. En ambas obras,

además, la ineficacia de la palabra para lograr el entendimiento certifica la negación de la interculturalidad.

### 3.2.1.3. Transculturalidad

Dada la confrontación entre individuos pertenecientes a culturas diferentes dentro de una misma sociedad, es evidente que el universo social del drama koltesiano supera el modelo cultural clásico fundamentado en la homogeneización social y étnica. Este choque de culturas existente en Koltès responde al permanente proceso de heterogeneización en que la sociedad contemporánea se halla sumisa, al tiempo que reproduce algunas características propias del multiculturalismo, como ya hemos señalado. Por último, es notorio que las obras de nuestro corpus corroboran las tesis de Welsch acerca de la imposibilidad efectiva de una sociedad intercultural. No obstante, éste propone un último término como ideal social, en cuyos fundamentos encontramos una base próxima a la doctrina husserliana de lo propio y lo extraño<sup>138</sup>, por la cual ambos elementos coexisten, entrelazados el uno en el otro. Se trata del concepto de « transculturalidad »<sup>139</sup>, que Welsch explica a partir de diversos factores como la disolución entre lo propio y lo ajeno<sup>140</sup> –a la que nos acabamos de referir–, la imbricación externa de las culturas, o el carácter híbrido y transcultural de los individuos. Por supuesto, el grueso de la obra de Koltès, que niega la fenomenología de Husserl tal y como negaba el *soi-même comme un autre* ricœuriano –recordemos que sus personajes no se reconocen en la figura del Otro, por consiguiente tampoco admiten

<sup>138</sup> « Como la subjetividad ajena surge por presentación, dentro de la esfera clausurada de mi subjetividad de lo que es por esencia mío propio, con el sentido y el valor de una subjetividad otra por su esencia propia, podría quererse ver, en un primer momento, un oscuro problema en el modo como haya de realizarse la formación de comunidad -y precisamente ya la primera: la de un mundo en común-. El cuerpo vivo del otro, en tanto que aparece en mi esfera primordial, es al principio cuerpo físico en mi naturaleza primordial; la cual es unidad sintética mía, luego inseparable de mí mismo como fragmento de determinación esencialmente mío propio. Si actúa presentado, adquiero yo conciencia, a la vez que de él, del "otro" y, en primer lugar, con su cuerpo vivo, como dado para él en el modo fenoménico de su "aquí absoluto". Pero, ¿cómo se explica que pueda yo hablar del mismo cuerpo, que aparece en mi esfera primordial en el modo "allí" y en la suya y para él en el modo "aquí"? ¿Acaso no están ambas esferas primordiales –la mía, que es para mí en tanto *ego* la original; y la suya, que para mí está apresentada– separadas por un abismo que yo no puedo realmente cruzar (pues cruzarlo significaría obtener experiencia original, y no presentante, del otro)? Si nos mantenemos en el ámbito de la experiencia fáctica del otro –esto es, de la que a cada paso está realizándose–, encontramos que el cuerpo físico sensiblemente visto está real y verdaderamente experimentado sin más como el del otro, y no meramente como una señal del otro. ¿No es acaso un enigma este hecho? » (Husserl, 1986, pp. 185-186).

<sup>139</sup> El término « transculturalidad » sugiere una nueva conceptualización de cultura, que difiere del término clásico y de los más recientes conceptos de multiculturalidad e interculturalidad. Bajo esta denominación, se busca articular la constitución cultural actual, caracterizada por el entrelazamiento de culturas, al tiempo que se evita la amenaza de la uniformización. (Welsch, 1999, pp. 194-213)

<sup>140</sup> « [...] ya no existe la separación aguda entre cultura propia y ajena. En las relaciones interiores de una cultura existe hoy en día casi tanta extrañeza como en su relación exterior con otras culturas » (Welsch, 2008, pp. 118-119).



la coexistencia de lo propio y lo extraño—, no puede sino refutar la idea de transculturalidad de Welsch.

¿Cuáles son, entonces, las transgresiones con respecto del concepto de transculturalidad que se observan en nuestro corpus y cómo se desarrollan? Primeramente, debemos partir de la base de que al existir el conflicto intercultural en las tres obras, se está negando, de una forma u otra, cualquier posibilidad de vínculo o entrelazamiento de culturas, por más que en la realidad las formas de vida sobrepasen los límites de las culturas particulares. No obstante, nos interesa detenernos en otro de los rasgos esenciales de la transculturalidad, como es el posible carácter híbrido de los personajes, basado en la adquisición de contenidos de otras culturas a la propia. Dicho de otro modo, en toda comunicación intercultural se produce un fenómeno de mutación de la propia identidad, de la propia cultura, al contacto con la del Otro. De manera general, el personaje koltesiano se muestra reactivo a esta hibridación por el temor que le suscita el Otro, por lo que opta por despreciar cualquier cultura ajena hasta el rechazo absoluto. A buen seguro, a estas alturas del texto, el lector pensará en Cal como modelo de negación total de la cultura extranjera. En efecto, su animadversión a todo cuanto tiene relación con la tierra o la cultura africana (los negros, el calor, los olores, los microbios) le convierten en un maníaco pendiente de evitar cualquier contacto —no olvidemos que el incidente que desencadena el asesinato del obrero es un simple escupitajo. En la misma línea de rechazo hacia la cultura del Otro, si bien de manera menos violenta, se sitúan Horn y Adrien. El primero no elude el contacto por medio del lenguaje, ya que concibe la comunicación como una relación económica, pero se mantiene adscrito a su territorio delimitado por la alambrada. El *paterfamilias* de *Retour*, por su parte, intenta evitar la salida al exterior de su hijo Mathieu para salvaguardarle de cualquier interacción con la cultura islámica. Por tanto, no existe hibridación alguna en estos personajes, como es norma habitual en el drama koltesiano, pues si la cultura transcultural, por esencia, se muestra abierta a la integración y a nuevos vínculos, éstos revocan cualquier tentativa aperturista.

Sin embargo, a resultas de la *mise en jeu* de dos culturas dispares, se produce un fenómeno de « aculturación » en ciertos personajes, concepto que C. Camilleri define como « l'ensemble des phénomènes résultant du contact direct et continu entre des groupes d'individus de cultures différentes, avec des changements subséquents dans les

types de culture originaux de l'un ou des deux groupes. » (1989, p. 28). Por ello, sí es posible afirmar la existencia de personajes de naturaleza híbrida en la obra de Koltès, si bien cada uno posee unas características definitorias por su modo de proyección hacia la cultura ajena. Según Camilleri, existen tres posibles actitudes del individuo frente a una cultura extranjera. La primera de ellas es la impermeabilidad, caracterizada por la completa separación entre ambas formas de vida, que acabamos de reflejar a través de los ejemplos de Cal, Horn y Adrien. La segunda es la asimilación, por la que el sujeto se impregna totalmente de la cultura del Otro, perdiendo cualquier sentimiento de pertenencia a su sistema cultural de origen. Esto sucede con Charles, quien siendo un personaje híbrido en sí mismo por la mezcla de su ascendencia hispanoamericana y su cultura occidental, reniega de sus orígenes –como se deduce de su negativa a utilizar su verdadero nombre y de su deseo de abandonar a su familia–, e intenta abrazar la nueva cultura. No obstante, esta asimilación no es recíproca, pues pese a su voluntad de integración en la sociedad de acogida, ésta le condena a la marginación en los *docks*<sup>141</sup>. Algo parecido sucede si atendemos a la configuración extradiegética del personaje de Mathilde, quien tras abandonar Francia y recalar en Argelia, se transforma en un personaje mestizo por la adopción del modo de vida árabe, que se manifiesta en la elección del nombre de su hija, Fatima. Sin embargo, como se observa ya dentro de la diégesis, la que fue su cultura de origen, personificada en Adrien, no acepta su regreso. Así, Mathilde, pese a conjugar naturaleza híbrida y carácter transcultural, como se deriva de su asimilación de una cultura ajena, es en realidad una expatriada rechazada por sus dos culturas, que no encuentra su lugar en el mundo, como ha acontecido históricamente a muchos franco-argelinos:

Quelle patrie ai-je, moi? Ma terre, à moi, où est-elle ? Où est-elle la terre sur laquelle je pourrais me coucher ? En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France ; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger. Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on n'est pas ? J'en ai marre de ne pas être à ma place et de ne pas savoir où est ma place. Mais les patries n'existent pas, nulle part, non. (*Retour*, p. 48)

---

<sup>141</sup> Voz inglesa que designa los muelles.

Un último ejemplo de asimilación de una cultura extranjera es el protagonizado por Léone, que ya comentamos en el punto 2.1.2 a propósito de la renuncia a uno mismo y la proyección hacia la alteridad. En este caso, desde un punto de vista sociológico, la heroína de *Combat* posee un carácter marcadamente híbrido, al abrazar la cultura africana representada en Alboury desde la identificación con su marginalidad compartida. Por tanto, más allá de esta asimilación, Léone posee una vocación integradora, que finalmente no llega a realizarse al ser repudiada. La integración es, precisamente, la última actitud citada por Camilleri, en la que el individuo elimina « dans ses rapports avec l'environnement étranger, les tensions dues aux différences des groupes en présence, tout en restant ancré de façon variable dans ses anciennes références. » (1989, p. 30). Sin embargo, pese a la existencia de personajes con rasgos transculturales, como las citadas Mathilde y Léone, que mantienen un comportamiento de apertura hacia la cultura ajena que llegan a asimilar como propia, sus posibilidades de integración en ésta son nulas; dicho de otro modo, Koltès elimina cualquier esperanza de un entorno transcultural en su universo dramático.

Finalmente, Aziz, criado árabe de los Serpenoise en *Retour*, constituye un caso atípico por su carácter apátrida que él mismo se encarga de subrayar en varias ocasiones:

Parce que je me fous des Arabes, des Français, des patrons et des domestiques ; je me fous de l'Algérie, comme je me fous de la France ; je me fous du côté où je devrais être et où je ne suis pas ; je ne suis ni pour ni contre rien. Et si l'on me dit que je suis contre quand je ne suis pas pour, eh bien, je suis contre tout. Je suis un vrai couillon. (*Retour*, p. 73)

Parece como si su particular situación –como empleado doméstico trabaja para los colonos franceses y como árabe se relaciona con los miembros de su comunidad–, le llevara a adoptar una actitud de resignación ante la realidad del conflicto intercultural, por lo que no sólo no toma partido por ninguno de los bandos, sino que se declara en contra de ambos, que paradójicamente le instrumentalizan: « Je paie des impôts à la France pour qu'elle fasse la guerre au Front, je paie des impôts à la France pour qu'elle

fasse la guerre à la France » (p. 73). Paradójicamente, su personalidad neutral o ambivalente no le librerá de un funesto final, pues será víctima del atentado contra el café Saïfi.

En definitiva, estamos ante tres dramas que reproducen diferentes situaciones de multiculturalidad, teniendo en cuenta la homogeneidad y los límites existentes entre las diferentes culturas a los que alude Welsch. Asimismo, el no reconocimiento de los personajes hacia aquellos pertenecientes a culturas diferentes imposibilita la existencia de una verdadera interculturalidad, ya que la comunicación que se establece es estéril. Las diferentes culturas que aparecen en los textos de nuestro corpus se conciben a partir de la condición de cada una de ellas como islas o bolas que el autor pone en juego, tal es su espíritu: « faire rencontrer deux personnes qui n'avaient aucune raison de se rencontrer, nulle part et jamais » (*Une part de ma vie*, p. 48). Dado este alejamiento, que Koltès plasma magistralmente a partir de la confrontación espacial, « más difícil o aparente resulta su entendimiento y en realidad este entendimiento significa un acto de apropiación de lo ajeno a lo propio » (Welsch, 2008, p. 114).

### **3.2.2. La inclusión del Otro: el diálogo intercultural y la reciprocidad comunicativa**

Diversos pensadores han intentado explicar la realidad social de nuestros días, abordando aspectos cruciales para la superación del conflicto y la convivencia pacífica entre culturas, como la identidad, la diversidad, y la tolerancia. Sin duda, uno de los más importantes es J. Habermas, cuyo enfoque se basa en transformar la sociedad a partir de la creación de un estado solidario con la aspiración de superar los intereses particularistas que van más allá del territorio, grupo étnico o religión. Para Habermas, la inclusión social del Otro, entendida como la incorporación igualitaria de las diversas culturas existentes en una misma sociedad, se ha de realizar desde la acción comunicativa.

El desafío será mayor cuanto más profundas sean las diferencias religiosas, raciales o étnicas, o los desfases históricos-culturales que deben ser superados; será tanto más doloroso cuanto más las tendencias a autoafirmarse asuman un carácter fundamentalista que tienda a poner límites, ya sea porque la minoría que lucha por su reconocimiento, producto de su experiencia de impotencia, se bate en retirada, o porque, en primer lugar, debe despertar la conciencia a través de la movilización de masas. (Habermas, 1999, p. 160)

Habermas plantea el concepto de solidaridad desde un punto de vista dialógico y sostiene que la sociedad se estructura comunicativamente, pues cada individuo busca el entendimiento a través del diálogo y la cooperación para llegar a acuerdos. Esta postura contrasta con la de Welsch, citada anteriormente, que descartaba la posibilidad de una verdadera comunicación intercultural a causa de la propia diferencia inherente a cada cultura. Por el contrario, Habermas cree que la acción comunicativa es posible a partir de sujetos autónomos « donde su vinculación con el « otro » es inteligente y reflexiva, permitiéndoles actuar con su propia cosmovisión de mundo e identidad, sin tener que ocultarla para alcanzar una plena emancipación » (Araya, 2011, p. 87). Asimismo, sostiene que, en dicha acción comunicativa, los participantes se aceptan recíprocamente como iguales, tesis que comparte A. Touraine (1997), quien apuesta por abordar las culturas como proyectos de individuos con el fin de lograr una buena convivencia.

Si extrapolamos ambos enunciados al ámbito dramático que nos ocupa, constatamos su invalidez, dada la esterilidad de la comunicación entre los personajes de diferentes culturas que componen el universo koltésiano, a todos los niveles. Como ya comprobamos, de acuerdo con Lévinas, la palabra es constitutiva de identidades, ya que permite tomar conciencia del Otro; sin embargo, en Koltès, el lenguaje no posibilita el entendimiento, sino que acentúa la diferencia. En este sentido, el personaje de Alboury supone una excepción por su marcado carácter comunitario, ya que desempeña el rol de representante de todo su pueblo —él mismo lo pone de manifiesto al revelar la leyenda<sup>142</sup> sobre el origen del mismo—, que ha sido destacado en algunas puestas en escena, como la de M. Thalheimer<sup>143</sup> para el Théâtre de la Colline en 2011, en la que un grupo de actores negros declaman al unísono ciertas partes del texto, creando una sensación de

---

<sup>142</sup> *Combat*, pp. 32-33.

<sup>143</sup> Con el presente volumen, se incluye un DVD del innovador montaje de Thalheimer de *Combat de nègre et de chiens*.

desasosiego para el adversario: es el pueblo africano, desde la oscuridad, quien habla con una sola voz. No obstante, la mayoría de los personajes koltesianos actúan como sujetos autónomos, movidos únicamente por intereses personales, pese a formar parte de un grupo o comunidad. Aún así, ninguno es capaz de entablar una comunicación efectiva con la alteridad, pues no encuentran trazo alguno de mismidad en el Otro; esto es, no le aceptan como igual. Ya mencionamos cómo Charles rehúsa sus orígenes e intenta desligarse de su familia, lo que le convierte en un individuo independiente que, sin embargo, no logra desarrollar una acción comunicativa útil y fracasa en sus objetivos. Tampoco Cécile, quien intenta destacar ciertos aspectos de su propia biografía equiparando su *status* social al de sus adversarios, con el fin de ocultar la extrañeza introducida por las diferencias culturales y buscar elementos cohesivos que pongan de relieve la mismidad.

Según la « ética del reconocimiento mutuo » de Habermas, la inclusión del Otro a partir de la acción comunicativa se basa en abarcar a la persona en su alteridad, excluyendo la posibilidad de asimilarla, tesis que choca frontalmente con el proceder del personaje koltesiano, que entiende la diferencia como una dificultad que hay que vencer mediante la búsqueda de la propia proyección en ese Otro. Asimismo, la « reciprocidad comunicativa »<sup>144</sup> entre personajes de culturas diferentes, se basa, a menudo, en una dialéctica del comercio y de la compraventa, propia de lo que Habermas llama « reciprocidad burguesa capitalista »<sup>145</sup> para referirse al libre intercambio de bienes entre iguales, regido por reglas contractuales que posibilitan una cierta cooperación para la búsqueda del acuerdo. Esta reificación de las relaciones sociales se desarrolla sin disimulo en *Quai Ouest*, que ofrece un claro ejemplo de la contraposición de la reciprocidad contractual –entendiendo por ésta toda relación de intercambio mercantil– a la solidaridad, en los términos propuestos por J.B. Metz:

---

<sup>144</sup> « La reciprocidad comunicativa, [...] es interacción que constituye la misma acción comunicativa: si no hay un hablante y un oyente que interactúen recíprocamente, es decir, que hablen y escuchen, no hay comunicación. La reciprocidad comunicativa consiste en que el otro corresponde a la acción del primero. La reciprocidad es en este caso constitutiva de la comunicación » (Amengual, 1992, p. 232).

<sup>145</sup> « La supuesta libertad de intercambio, la equivalencia entre los productos intercambiados y la igualdad de derecho de los traficantes son las notas que constituyen esta reciprocidad del mercado, que se convierte en la categoría clave para la comprensión de la justicia burguesa, que rige todo el mundo burgués-capitalista, atravesándolo de arriba abajo, desde la moral hasta el mercado, pasando por las relaciones sociales y políticas. En este sentido no hay duda de que la reciprocidad es una categoría clave del mundo burgués-capitalista, tal como de hecho se refleja en todas las concepciones contractualistas, que dominan tanto las teorías políticas como las sociales y morales » (Amengual, 1992, p. 231).

En una sociedad definida por los procesos de canje, la solidaridad –en caso que se llegue a ser tematizada– sólo es pensable en forma de solidaridad de pacto entre iguales (que lo son o aspiran a serlo): «yo apoyo tus intereses y tú los míos». El equivalente común se llama competencia, el interés se centra en el intercambio para obtener el éxito y el progreso recíproco. (1979, pp. 238-239)

Precisamente, en su *Teoría de la acción comunicativa* (1987), Habermas critica esta lógica propia del neo-liberalismo que impera en *Quai Ouest* y, en menor medida, en *Combat*, cuyo modelo económico coloniza todo el sistema social al someter la existencia del individuo a las leyes estratégicas del mercado, reduciendo a la persona a la condición de cliente u oferente y, por consiguiente, anulando toda posibilidad de cooperación o solidaridad desinteresada. Los habitantes del muelle y Koch, así como los del campamento blanco, Horn y Cal, son seres deshumanizados y egoístas, como consecuencia de la prevalencia del sistema económico sobre la demanda ética de la persona y, por tanto, incapaces de ser solidarios en un sentido estrictamente humano, debido a la competencia que se genera. Sólo la joven Claire, en un primer momento, se posiciona contra este régimen del intercambio, al rechazar el mechero de oro que le entrega Fak a condición de entrar con él en el hangar: « Quand on donne quelque chose, on le donne et c'est tout, on ne demande pas autre chose, tiens » (*Quai Ouest*, p. 31). Sin embargo, finalmente termina por participar del modelo, ofreciéndole su virginidad a cambio de la tapa del delco del coche de Koch.

En definitiva, en las relaciones que se establecen entre los personajes de *Quai Ouest*, así como la de Horn y Alboury, en *Combat*, la acción comunicativa no logra incorporar el multiculturalismo, ya que no existe voluntad de contacto por ninguna de las partes. Al contrario, ambas se ven empujadas al diálogo por las circunstancias: en el primer caso, la aparición de Koch, vista como una oportunidad de salir de la marginalidad para Charles; en el segundo, la muerte de un obrero, que obliga a Horn a gestionar la devolución de su cuerpo. Por esta razón, como el concepto de solidaridad, según Habermas, se deriva de una acción comunicativa desarrollada con fines propuestos y nunca por mera reacción, podemos afirmar que los personajes de Koltès no son solidarios. Por último, el concepto de reciprocidad comunicativa queda también en

entredicho, ya que no hay más entendimiento o el acuerdo que aquel que responde a la lógica capitalista del comercio y del trueque.

### **3.2.3. La figura del *étranger* como imagen de la interculturalidad**

En su obra *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (1971), E. Lévinas define la alteridad en tanto que « rostro »<sup>146</sup>, como metáfora referida a una expresión que exige respuesta. Ese rostro es el modo de ser del interlocutor, que se reafirma como potencia expresiva, y su respuesta es un acto ético, por cuanto la esencia del discurso es ética<sup>147</sup>, ya que existe una responsabilidad ineludible en la relación que se establece con aquel. Lévinas señala, pues, la comunicación interpersonal como la única opción ética posible que surge de la disyuntiva entre lenguaje y violencia. Como se observa en las obras de nuestro corpus, el encuentro con el Otro introduce una posibilidad real de conflicto ante la cual, el personaje opta por la vía de la comunicación y la negociación como alternativa para posponer la violencia, incluso a sabiendas de su inutilidad. Asimismo, Lévinas afirma que frente a un rostro debe primar la actitud de acogida y apertura hacia su alteridad<sup>148</sup>, comportamiento que choca frontalmente con el de la mayoría de los personajes koltesianos, que necesitan emocionalmente del Otro, pero cuya posición es inamovible en cuanto a su aceptación y acogida. Sin embargo, para el pensador de origen lituano, el encuentro con la feminidad constituye el paradigma de relación con la alteridad, ya que atribuye a la mujer una serie de cualidades contrarios a la dominación o la agresividad:

L'accueil du visage, d'emblée pacifique car répondant au Désir inextinguible de l'Infini et dont la guerre elle-même n'est qu'une possibilité dont elle n'est nullement la condition se produit, d'une façon originelle, dans la douceur du visage féminin, où l'être séparé peut se recueillir et grâce à laquelle il habite, et dans sa demeure accomplit la séparation. (Lévinas, 1971, p. 161)

<sup>146</sup> « La manière dont se présente l'Autre, dépassant l'idée de l'Autre en moi, nous l'appelons, en effet, visage » (Lévinas, 1979, p. 43).

<sup>147</sup> « Le discours conditionne la pensée, car le premier intelligible n'est pas un concept, mais une intelligence dont le visage énonce l'extériorité inviolable en proférant le « tu ne commettras pas de meurtre ». L'essence du discours est éthique » (Lévinas, 1971, p. 238).

<sup>148</sup> J. Derrida explica la perspectiva levinasiana sobre la acogida del Otro en su obra *Adieu à Emmanuel Lévinas* : « Le visage toujours se donne à un accueil et l'accueil accueille seulement un visage [...] qu'il doit se dérober à toute thématization » (1997, p. 49).



Este valor propio de la mujer sí tiene su correspondencia en algunas figuras dramáticas femeninas que ya hemos citado con anterioridad, como Léone, Claire o Monique, capaces de una entrega sin contrapartidas y abiertas a la hospitalidad y la acogida del Otro<sup>149</sup>.

Partiendo de la ética levinasiana del « rostro », González Rodríguez Arnáiz intenta explicar el sentido moral de la interculturalidad, a la que se refiere como un espacio libre en el que las distintas culturas pueden desarrollar un diálogo. Arnáiz se vale de las características de la subjetividad, que transforma en fundamentos de la interculturalidad; de este modo, teniendo en cuenta que la subjetividad sólo puede explicarse a partir del Otro, afirma que la interculturalidad solo puede concebirse desde la figura del inmigrante, ya que ésta concentra la significación de la amenaza de la identidad del « yo ». A este respecto, no podemos dejar de observar un notable paralelismo entre las figuras del inmigrante y del extranjero, por cuanto ésta añade un carácter de permanencia a la primera.

[...] en términos filosóficos, puede decirse con razón que la figura del extranjero es uno de los referentes de lo extraño o, si se quiere, de la radical extrañeza manifestada en la falta de suelo (territorio) desde el que identificarse y en la dificultad de una lengua en la que reconocerse y ser reconocido. (González Rodríguez Arnáiz, 1998, p. 121-144)

En este sentido, si existe un elemento característico del conflicto intercultural en el teatro de Koltès, es el *étranger*<sup>150</sup> (utilizamos conscientemente el vocablo francés, más adecuado, ya que corresponde por igual a los términos castellanos « extranjero » y « extraño »). En efecto, la irrupción de un individuo ajeno al espacio en el que se desarrolla la acción es, en virtud de su extrañeza, el hecho que inaugura la « relación

<sup>149</sup> Este aspecto es tratado de manera más amplia en el punto 4.1.2.

<sup>150</sup> De acuerdo con el diccionario Larousse, *étranger* es aquel « qui n'appartient pas à la nation où on vit ou par rapport à laquelle on se place », o también « qui est inconnu à quelqu'un ou peu familier ».

intersubjetiva »<sup>151</sup> y, con ella, el conflicto. Curiosamente, el ámbito multicultural de cada obra presenta particularidades significativas, por lo que la figura del inmigrante no siempre corresponde a la del *étranger*. Así, la trama de *Combat* se desarrolla en un contexto de neocolonialismo provocado por la globalización empresarial de hoy día: la compañía constructora que dirige Horn se asienta sobre terreno ajeno; sin embargo, el personaje autóctono, Alboury, es el visitante inesperado en el espacio acotado a los blancos. La obra cuenta con otro elemento extraño, Léone, personaje inadaptado pero procedente de la misma cultura que Horn y Cal. Aunque ambas figuras, negro y mujer, son los máximos exponentes del conflicto con la alteridad en la obra, es la mera presencia de Alboury —extraño en su propia tierra legalmente usurpada por la empresa— la que inaugura el conflicto intercultural. En cambio, en *Quai Ouest* se plantea un modelo de « guetización », habitual en las grandes urbes de la actualidad, por el cual la cultura dominante empuja directa o indirectamente a la población inmigrante a agruparse en áreas urbanas desfavorecidas y aisladas. De este modo, Koch y Monique son los extraños en el muelle, ya que se adentran en un territorio de exclusión total, habitado por los parias que la sociedad ha marginado. Por consiguiente, en ninguna de las obras, como tampoco en *Retour*, existen las condiciones para la creación de un espacio ético en el que se pueda desarrollar un diálogo eficaz entre culturas, por lo que es imposible la interculturalidad.

Por otra parte, Lévinas subraya la *incondition d'étranger* de todo ser humano para consigo mismo y en relación al Otro, ya que necesita a los demás en su propia constitución de sentido. Se dota así de un significado ético a la *étrangeté*, que supera su sentido cultural o político, como consecuencia de la alteridad que suscita, por lo que se crea una interrelación entre ambas:

Les hommes se cherchent dans leur incondition d'étrangers. Personne n'est chez soi. Le souvenir de cette servitude rassemble l'humanité. La différence qui bée entre moi et soi, la non-coïncidence de l'identique, est une foncière non-indifférence à l'égard des hommes. L'homme libre est voué au prochain, personne ne peut se sauver sans les autres. (Lévinas, 1987, pp. 108-109)

---

<sup>151</sup> « Dicha relación pretende dar cuenta del sentido de ese *primer* momento de la inteligibilidad en el que el yo “tiene que responder” a los otros, y, a la vez, tiene que dar cuenta de un “espacio moral” en el que dicha relación —ya como respuesta— pueda llevarse a cabo sin que ninguno de los dos términos de la relación quede reducido al otro » (Arnáiz, 1998, p. 121-144).

Efectivamente, para Lévinas todos los hombres son próximos o semejantes en su condición de *étrangers*, por cuanto necesitan al Otro para poder decirse –lo que entronca con el concepto de *identité narrative*<sup>152</sup> de Ricœur. En este sentido, el héroe koltesiano precisa de la proyección hacia ese Otro, pero sin que este hecho implique su aceptación: no se trata, pues, de una acción ética o moral; al contrario, hay que buscar el motivo en la propia necesidad de ser comprendido por aquel. Entonces, por analogía con el razonamiento levinasiano de interrelación entre *étranger* y alteridad, podemos afirmar que el conflicto con la alteridad y el conflicto intercultural se encuentran también imbricados. Esto sucede en Koltès, cuyos personajes temen y odian por igual la diferencia, que posee un importante componente cultural por cuanto es introducida por un personaje extraño o perteneciente a otro espacio. Para justificar esta tesis, aplicable a los tres dramas, nos referiremos a continuación a *Retour* como obra paradigmática de esta imbricación.

### **3.2.4. Le retour au désert: conflicto familiar, conflicto intercultural**

El paralelismo entre la querella familiar de los Serpenoise y el conflicto argelino ilustra a la perfección una de las características espaciales más importantes de la poética koltesiana, según afirma S. Palm: « au lieu de créer un monde qui n'existe pas, mais qui semble exister, conformément à la mimésis traditionnelle, on trouve chez Koltès un monde qui se pose comme existant, mais qui semble ne pas exister » (2009, p. 129). En definitiva, el espacio escénico se reafirma por su velada alusión a Argelia, ese otro sitio que no parece ser o existir. Pero, ¿cuál es la importancia de esta innegable referencia histórica en la obra? Críticos como C. Brun o C. Regairaz defienden la primacía del tema político<sup>153</sup> y, por tanto, el valor alegórico del drama. P. Chéreau, figura fundamental en la dramaturgia de Koltès, se sitúa en la misma línea: « Il était très difficile de [...] monter [cette pièce] sans avoir des liens avec la guerre d'Algérie, sans connaître la bourgeoisie française à l'époque de cette guerre qui ne ressemblait à aucune

<sup>152</sup> Ricœur afirma que el hombre se crea de manera incesante a partir de los relatos históricos y de ficción que constituyen la historia de una vida. Por tanto, la noción de identidad narrativa equivale a « la sorte d'identité à laquelle un être humain accède grâce à la médiation de la fonction narrative » (1988, p. 295).

<sup>153</sup> « Certes, le dramaturge ne s'embarrasse pas d'exactitude historique mais pour n'être pas « le » sujet d'une tragi-comédie qui en compte plusieurs, la rencontre des « événements » algériens et de la province bourgeoise française semble davantage qu'un « contexte » (Brun, 2011, p. 112).

autre » (1996, pp. 49-50). El propio autor reconoce el vínculo histórico de esta obra: « raconter la France pendant la guerre d'Algérie [...] ça me réconcilie avec le théâtre » (*Une part de ma vie*, p. 68). Asimismo, en una entrevista con C. Godard para *Le Monde*, en 1988, habla de un doble objetivo que podemos yuxtaponer a la metonimia existente entre el conflicto familiar y el político:

La province française –que j'ai bien connue, -les histoires de famille, d'héritage, d'enfants illégitimes, d'argent, sont des sujets en or pour faire rire ; la présence lointaine, diffuse, déformée, de la guerre d'Algérie l'est beaucoup plus moins. J'ai voulu mélanger les deux, faire rire et en même temps, inquiéter un peu. (*Une part de ma vie*, p. 95)

Dicho de otro modo, los dos conflictos de la obra se conectan por sus analogías de funcionamiento. Así pues, la disputa fraternal es una versión degradada y caricaturesca de la encarnizada contienda entre el pueblo francés y argelino. Regairaz afirma, incluso, que la comicidad de las frecuentes querellas esconde un significado alegórico: « L'auteur crée l'illusion du drame familial bourgeois comme unique propos du Retour et parallèlement organise une construction souterraine qui lui permet d'exprimer ses émotions et son opinion au sujet de cet événement à la fois personnel et national » (1995: 260). Atendiendo a esto, podríamos encuadrar *Le Retour au désert* dentro de lo que J.-P. Sarrazac ha llamado « réalisme mineur », propio de los dramas del siglo XX que huyen de la imitación de lo real, empleando las técnicas brechtianas del *verfremdungseffekt* o extrañamiento:

Dans ce réalisme-là, plus question de proposer une « imitation » (traduction faible du concept de mimésis) prétendument objective de la vie dans son intégrité, il s'agit au contraire de « rendre présent » (traduction sinon plus forte, du moins plus ouverte de « mimésis ») l'objet de la mimésis à travers une mise en forme appropriée. (Sarrazac, 2002, p. 16)

Por ello, podríamos afirmar que la cuestión hereditaria no es más que un reflejo –o un pretexto– para un conflicto de mayor amplitud, como es el de los intereses coloniales de Francia en Argelia. Así, la disputa entre Mathilde, propietaria legítima de la casa familiar, y Adrien, que la ha ocupado y modificado tras su partida, no es sino una analogía de los colonos franceses que han querido apropiarse de aquel país norteafricano. Asimismo, el odio suscitado entre Mathilde y los notables de la ciudad – Plantières, Borny y Sablot– es el reflejo del enfrentamiento de una Francia multicultural y mestiza contra la de los valores católicos y tradicionales. De ahí que estos y Adrien nieguen en varias ocasiones la existencia de Argelia y su guerra<sup>154</sup>, y acaben volando por los aires el café Saïfi. El final de la obra, con la aparente reconciliación de los hermanos y su partida a Argelia, es simplemente la representación de una tregua insostenible, pues el conflicto no cesará de reproducirse en ambos ámbitos: político – con el nacimiento de los gemelos negros– y familiar, como se refrenda en las últimas frases del drama:

MATHILDE. – [...] En voilà deux qui vont foutre le bordel dans cette ville, mon vieux, et ce sera vite fait.

ADRIEN. –Je croyais que tu étais revenue pour le foutre toi-même, Mathilde.

MATHILDE. –Trop tard pour moi, mon vieux. Je me contenterai de t'emmerder, toi.

ADRIEN. –Ne commence pas, Mathilde, ne commence pas.

MATHILDE. –Tu appelles cela commencer, mon Adrien ?

(*Retour*, p. 86)

Como señalábamos con anterioridad, la imbricación de los dos conflictos no es una característica exclusiva de *Retour*, ya que *Combat* recrea a la perfección el problema de la alteridad, conjugándolo con un conflicto intercultural a varios niveles: económico, político y racial. De este modo, el ultraje al cadáver puede ser interpretado como el desprecio de occidente hacia la cultura de los nativos africanos, al igual que el *modus tractandi* de Horn con Albourey evoca las relaciones empresariales y la supremacía de la cultura pecuniaria. Así pues, nos parece lícito sostener que existe un

<sup>154</sup> Adrien, al conocer la intención de Mathieu de abandonar la casa para enrolarse en el ejército, le pregunta: « Qui t'a dit qu'il y avait une guerre en Algérie ? [...] Qui t'a dit que l'Algérie existait ? » (*Retour*, p. 22).

compromiso del autor que se desprende de su posicionamiento acerca de las cuestiones políticas y sociales de su época, sin que por ello podamos encuadrar su producción dramática dentro del llamado teatro político<sup>155</sup>.

No podemos cerrar este punto sin referirnos brevemente a la polémica que suscitó la puesta en escena de *Retour* en la Comédie Française, a cargo de M. Mayette en 2007. Lejos de tomar partido en esta controversia, nuestro interés se centra únicamente en evidenciar cómo, más allá de lo meramente textual, el conflicto intercultural puede producirse también en el ámbito escenográfico, como aquí aconteció a causa de la elección de actores que no correspondían a la raza del personaje. Mayette, que se decantó por un intérprete negro –Bakary Sangaré– para el papel de *grand parachutiste noir*, eligió, sin embargo, a un francés –Michel Favory– para desempeñar el rol de Aziz, el criado árabe. Se planteaba así una cuestión de orden ético: ¿Se debe respetar la autoridad del escritor, ya fallecido, en cuanto a detalles concernientes a la representación y puesta en escena? François Koltès, hermano del autor y poseedor de los derechos, decidió vetar la prórroga del espectáculo a directora y teatro, alegando que contravenía las exigencias de Bernard-Marie Koltès en cuanto a la designación de actores negros y árabes para papeles de personajes de dichas etnias. No obstante, la posición del autor no queda del todo clara, pues si bien expresó en numerosas ocasiones su disconformidad acerca de que los papeles de personajes negros fueran desempeñados por actores de otras razas<sup>156</sup>, existen también declaraciones en las que se muestra más laxo respecto a esta cuestión:

---

<sup>155</sup> De acuerdo con C. Bident « Koltès n’a jamais écrit par des motifs politiques sans qu’une dimension subjective soit profondément impliquée. [...] les textes s’ancrent dans des souvenirs personnels précis, dont la violence fait retour dans une esthétique subtile qui sait la mettre à distance, si bien que la représentation n’apparaît jamais ni comme le support d’un plaidoyer idéologique ni comme l’expression d’une colère effrénée » (2011, p. 134).

<sup>156</sup> « Il me paraît aussi absurde de faire jouer Alboury par un blanc, un Turc ou un Arabe, que de faire jouer Léone par un homme, un travesti ou un transsexuel. Il ne s’agit pas, comme on ne manquera pas de me le dire, d’un prétendu « contexte culturel français » qui soit ici en cause. La pièce se passe en Afrique et nulle part ailleurs, et la moindre des choses est que l’on fasse jouer la part de l’Africain par un Africain ; je ne pourrai jamais reconnaître ma pièce dans un travestissement de cet aspect qui fait partie de la structure même de la pièce » (*Lettres*, p. 475).

Cela ne me préoccupe plus aujourd'hui. Je suis d'accord si on met des Turcs. Il y a *Combat de nègre*... où je me dis que c'est quand même difficile de ne pas le faire jouer par un Noir, étant donné que cela se passe en Afrique. Dans le cas du parachutiste noir qui apparaît dans *Le Retour au désert*, c'est un simple ressort comique, parce qu'à la fin la bonne vient annoncer que les nouveau-nés sont noirs. Et, en plus, il fait éloge du colonialisme. C'est drôle parce qu'il est noir. Sinon, je préfère qu'on coupe la scène. (*Une part de ma vie*, p. 141)

El asunto, que llegó a los tribunales merced a la denuncia interpuesta contra F. Koltès por la directora, se saldó finalmente con una sentencia favorable a la demandante, que afirmaba que el autor no especificaba la etnia de Aziz en sus indicaciones.

### 3.3. Conclusión

Como resumen de cuanto se ha tratado en este capítulo, nos atrevemos a afirmar que el teatro de Koltès niega la posibilidad de una sociedad intercultural a través de un conflicto que surge a partir del no reconocimiento de sí mismo en el Otro. Asimismo, la coexistencia de personajes pertenecientes a diferentes culturas se realiza desde una evidente segregación espacial por la presencia de límites o fronteras que refuerzan la oposición y la diferencia. En virtud de esta separación, el personaje koltésiano no es capaz de aceptar la alteridad ni, por consiguiente, la cultura ajena. De este modo, sus constantes aunque baldíos esfuerzos comunicativos no responden a una voluntad de incorporación de tal o cual cultura, sino a meros intereses personales, dada su probada autonomía que le empuja únicamente a actuar en su propio nombre para obtener un beneficio.

No obstante, a pesar del pesimismo de su dramaturgia en cuanto a la cuestión del entendimiento intercultural, en ella subyace un cuestionamiento del ser autóctono en la sociedad contemporánea, producto de la globalización y el postcolonialismo. El

elemento que simboliza el conflicto intercultural del drama koltesiano es el *étranger*, de acuerdo con la diferencia que introduce respecto de los ocupantes de un determinado espacio. Esta figura sella, por su vínculo semántico con la extrañeza, la relación entre el conflicto con la alteridad y el conflicto intercultural, que aparecen entrelazados en forma de analogías.





## Capítulo 4

### El lenguaje en Koltès: una poética del conflicto

Le langage ne peut jamais que tendre indéfiniment vers la justice en reconnaissant et en pratiquant la guerre en soi. Violence contre violence. *Économie de la violence*. (Derrida, 1967, p. 172)

El drama koltesiano privilegia el establecimiento y desarrollo de una acción conflictual entre los personajes fundada a partir de unas estructuras lingüísticas destinadas a someter al interlocutor. El lenguaje se convierte así en el principal medio de expresión del conflicto, instaurando una poética que se manifiesta no sólo en el comportamiento verbal de los personajes, sino en los elementos y estrategias de que dispone el autor para subrayar la oposición y la confrontación en el ámbito textual. De acuerdo con la idea hegeliana de una polémica originaria e irreductible –igualmente defendida por Derrida en la cita introductoria<sup>157</sup> –, el lenguaje de Koltès fomenta la diferencia y profundiza en la separación, en tanto que confirmación de su visión pesimista de las relaciones humanas.

Sin embargo, el interés de Koltès por la palabra no se limita a su uso para la materialización del conflicto –si bien la temática de este estudio nos exige una atención especial a este campo –, pues su espíritu innovador y en muchos sentidos contradictorio, le lleva a experimentar con todo un abanico de estrategias lingüísticas destinadas a la creación de una construcción dramática muy personal, como testimonian sus obras<sup>158</sup>. Así, se muestra como un autor versátil, capaz de moverse entre el monólogo y complejas estructuras de réplicas, de crear una poética basada en el ritmo y la musicalidad de otras lenguas, de convertir la didascalia en un discurso con valor literario... en definitiva, de instituir un lenguaje dramático absolutamente singular.

Así pues, en el presente capítulo, partiremos de una aproximación a las propiedades del texto dramático para profundizar, posteriormente, en las

---

<sup>157</sup> Derrida sostiene que el lenguaje es violento como consecuencia del sometimiento del pensamiento de lo infinito a las condiciones finitas y espaciales de aquel.

<sup>158</sup> « Chacune [de mes pièces] m'impose ses propres contraintes » (*Une part de ma vie*, p. 15).

particularidades de la escritura koltesiana, lo que nos permitirá, en último término, afrontar la identificación y el análisis de los diferentes dispositivos dramáticos de conflicto que aparecen en nuestro corpus de estudio.

#### 4.1. Características generales del lenguaje dramático

Le théâtre, art de l'éphémère, ne s'accomplit vraiment que dans la représentation, dans cette rencontre privilégiée entre une troupe de comédiens et un public. Il repose sur le jeu des acteurs, sans lesquels il n'aurait pas d'existence. (Hubert, 2005, p. 5)

Pese a que el presente estudio se refiere exclusivamente al ámbito textual, hemos de comenzar subrayando el valor del texto dramático como soporte de la representación, pues su objetivo no es otro que su puesta en escena, en consonancia con la posición de M.-C. Hubert. En efecto, « el teatro es el menos literario de los géneros » (García Barrientos, 2003, p. 41), pues contrariamente a narración y lírica, sus obras incluyen un componente no lingüístico marcado por esta finalidad escénica que lo hace único. La primera propiedad del texto teatral es, por tanto, su carácter incompleto<sup>159</sup>: por naturaleza, la esencia del drama la constituyen conjuntamente texto y representación, por lo que emplazamos al lector no ya a conocer las obras que componen nuestro corpus, sino a observarlas sobre un escenario, lo que le otorgará una más amplia perspectiva para el análisis de las mismas.

##### **4.1.1. La doble enunciación teatral**

Para definir el texto teatral hay que recordar, no obstante, su existencia al margen de la representación, ya que es anterior a ésta; pero también su textualidad<sup>160</sup> – otorgada por un componente lingüístico y una función socio-comunicativa –, y su

<sup>159</sup> En su artículo *Le Texte dramatique*, A. Ubersfeld alude al carácter incompleto del texto teatral, refiriéndose al mismo como « texte à trous » (1980, p. 93), con el fin de subrayar su finalidad escénica implícita.

<sup>160</sup> S.J. Schmidt introduce este término, originalmente *textualität*, en su obra *Teoría del texto* (1978).

literariedad<sup>161</sup> –en virtud de razones poético-estéticas y de ficcionalidad, entre otras–. Sin embargo, lo que diferencia al texto dramático de cualquier otro texto, se manifiesta en la función comunicativa por la existencia de una doble enunciación, cuya particularidad reside en que la primera, desarrolla entre las figuras dramáticas, acontece en el interior de otro proceso de comunicación que liga al autor con el público: « le dialogue est un englobé à l'intérieur d'un englobant » (Ubersfeld, 1996, p. 188).

Dicho de otro modo, el autor dramático rechaza dirigirse directamente al lector y confiere su palabra al personaje, que dispone así de una autonomía lingüística ficticia aunque aceptada por el receptor en último término, que es el lector o el público. Se establecen, de esta forma, dos niveles de comunicación: una « dialogía interna », referida a la comunicación entre figuras dramáticas; y una « dialogía externa », que se establece entre autor y lector o público.

En effet, en croisant les deux critères (type de dialogie (interne et externe) et type de destinataire (direct, indirect, additionnel), on est à même de mieux comprendre le statut de chaque actant au sein de la communication théâtrale (texte et représentation). A savoir, pour la dialogie externe un auteur et un acte de création d'un côté, un lecteur ou un spectateur et un acte de réception, de l'autre, avec pour ce dernier la médiation d'un créateur en la personne du metteur en scène ou du comédien ; pour la dialogie interne (des personnages pour la fiction dramatique ; des acteurs-personnages pour la fiction scénique). (Petitjean, 2005, p. 8)

#### **4.1.2. Estructura textual del drama**

Esta duplicidad enunciativa, característica del texto dramático, se refleja asimismo en una estructura textual a dos niveles: texto y paratexto. Tomaremos el primero contra la opinión de teóricos como Thomasseau o Spang, que lo limitan sólo al diálogo y excluyen las didascalías o acotaciones por considerar su recepción traducida a códigos extraverbales (kinésicos, proxémicos, icónicos, etc). Nos adherimos, por el

---

<sup>161</sup> A principios del siglo XX, R. Jakobson y los formalistas rusos tratan de dar una definición acerca de la literariedad, es decir las características o rasgos que definen a toda obra literaria, haciéndola diferente de otros discursos.

contrario, a la clasificación originalmente propuesta por R. Ingarden en 1971, por la cual el texto dramático se compone de un texto principal (diálogos) y un texto secundario (didascalias), entendidas éstas como « la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama » (García Barrientos, 2003, p. 45), pues tales componentes sólo cobran sentido con respecto del diálogo. Teniendo en cuenta que nuestro estudio se centrará en el análisis de los elementos lingüísticos que contribuyen a la existencia de una poética del conflicto en la obra de Koltès, el ámbito textual se revela indispensable a tal efecto, pues las escenas de disputa se configuran a partir de la conjunción de diálogos y didascalias.

#### **4.1.2.1. Texto dramático**

En consonancia con la división propuesta anteriormente, A. Petitjean propone la siguiente definición de texto dramático: « Un texte dramatique est un matériau textuel stratifié sous la forme de deux couches scripturales en interaction (les dialogues et les didascalies) » (2005, p. 9). Una vez reafirmado nuestro punto de vista, conviene hacer un breve repaso de las características de ambos componentes, comenzando por el material didascálico del texto.

##### *4.1.2.1.1. Didascalias*

Destinadas a desaparecer como material lingüístico en la puesta en escena al no ser enunciadas por los personajes, las didascalias constituyen una parte importante del texto dramático. Para su identificación en la lectura, nos remitimos de nuevo a A. Petitjean:

D'un point de vue énonciatif, les didascalies, soit se présentent sous la forme d'unités graphiquement marquées et linguistiquement formulées (usage du présent, abondance de participe présent, phrase souvent nominales...), assumées auctoriellement, soit s'infiltrant à l'intérieur des dialogues. (p. 9)

La impersonalidad y el uso descriptivo del lenguaje, marcado por el tiempo presente o la ausencia de deícticos, son algunas de sus características lingüísticas. Asimismo, «el lenguaje de acotación excluye los usos interlocutivos (propios del diálogo), lo mismo que los narrativos» (García Barrientos, 2003, p. 46), pues las didascalias marcan la presencia del autor «instance supérieure dans le texte» (Hubert, 2005, p. 17), quien proporciona indicaciones destinadas a la representación. Sin embargo, en el estilo didascálico de ciertos dramaturgos –como es, sin duda, el caso de Koltès– se observa una «narrativización» del género teatral, por el abundante uso de acotaciones diegéticas o literarias en sus textos, como veremos más adelante.

Para diferenciar los tipos de didascalias, nos apoyaremos ulteriormente sobre sendas clasificaciones. En primer lugar, la clasificación realizada por T. Gallèpe (1998), que distingue entre las ya mencionadas «diegéticas», también llamadas literarias, que cumplen una función descriptiva y narrativa sobre la acción; y «escénicas», referidas a los aspectos de la representación, como informaciones acerca del decorado y objetos presentes en la escena, ritmo o actuación. Por último, recurriremos a la clasificación de García Barrientos, que pondera el elemento dramático extraverbal al que se dirigen las didascalias:

1. Personales (referidas al actor y, si se da el caso, al público):
  - a. Nominativas (nombran a los interlocutores).
  - b. Paraverbales (prosodia, entonación, actitud, intención...)
  - c. Corporales:
    - De apariencia (maquillaje, peinado, vestuario)
    - De expresión (mímica, gesto, movimiento).
  - d. Psicológicas (mundo interior: sentimientos, ideas...)
  - e. Operativas (esfera de la acción: matar, comer, amar...)
2. Espaciales (decorado, iluminación, accesorios...)
3. Temporales (ritmo, pausas, movimiento...)
4. Sonoras (música, ruidos).

(2003, pp. 50-51)

#### 4.1.2.1.2. *Texto*

Como bien sabemos, el texto constituye la parte verbal del drama, correspondiente a los personajes, destinado a la dicción por parte de los actores y generalmente dividido en actos y escenas. La forma textual más frecuente del drama es el diálogo, caracterizado por la simulación de interacciones verbales en estilo directo y libre, así como por su inmediatez. E. Benveniste lo define a partir de una estructura basada en la alternancia: « deux figures en position de partenaires qui sont alternativement protagonistes de l'énonciation » (1974, p. 85). T. Todorov y O. Ducrot destacan precisamente la importancia del alocutario, que ha de participar en la situación enunciativa dando réplica al locutor: « [...] un discours qui met l'accent sur l'allocutaire; se réfère abondamment à la situation allocutive; joue sur plusieurs cadres de référence simultanément; se caractérise par la présence d'éléments métalinguistiques et la fréquence de formes interrogatives. » (1972, pp. 387-388). Esta sucesión de voces puede no ser respetada, puesto que existen otros tipos de diálogo dramático. Nos referimos, por supuesto, al monólogo y al soliloquio, formas textuales privilegiadas del drama koltesiano, que presentan características similares, si bien no son la misma cosa – « todo soliloquio es monólogo, pero no todo monólogo, ni quizás la mayoría, tiene que ser soliloquio » (García Barrientos, 2003, p. 65). Ambos permiten dar a conocer el pensamiento íntimo y los sentimientos en forma de reflexiones que el personaje « monologante » lleva a cabo durante la acción, pudiendo aproximarse a un equivalente dramático de la técnica del monólogo interior en novela. La diferencia viene dada desde un punto de vista enunciativo, pues, si bien ambos tipos de discurso comparten un único emisor<sup>162</sup>, difieren en cuanto al destinatario.

En el monólogo algunos teóricos admiten la presencia de un « interlocutor indirecto » (Pavis, 1996, p. 216) cuya respuesta es facultativa –siendo el público de la representación o, en su caso, el lector, el único receptor verdadero–; mientras el soliloquio es un discurso que no apunta a ningún alocutario escénico. A. Ubersfeld sitúa la delgada línea que los separa basándose en este mismo motivo: « On peut distinguer, un peu arbitrairement, le monologue du soliloque, ce dernier apparaissant comme un pur discours auto-réflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire, et limitant le rôle

<sup>162</sup> « El monólogo es un diálogo con emisor único » (Spang, 1991, p. 284).

du spectateur à celui, justement de voyeur » (1996, p. 22). En resumen y para simplificar la comprensión de ambos términos, concluiremos con esta aguda observación de García Barrientos: « en el monólogo habla sólo un personaje, en el soliloquio un personaje habla solo » (2003, p. 65).

A modo de avance de las características del drama koltesiano que después abordaremos, la importancia de monólogo y soliloquio en el conjunto de su obra es tal, que Ubersfeld señala de la existencia un híbrido entre ambos al que denomina *quasi-monologue*, para designar el discurso de petición de un hablante en presencia de otro del que no obtiene respuesta alguna.

Por último, es necesario referirnos al aparte, última forma monologada, cuya presencia se advierte igualmente en la obra de Koltès. Se trata de un recurso enunciativo meramente teatral, ya que el enunciador se sustrae de la acción y a la percepción de cuantos personajes están en escena, para dirigirse directamente al público, con el que comparte sus reflexiones o pensamientos. De este modo, se involucra en la acción al espectador, que pasa a desempeñar el rol de alocutario directo, estableciéndose una dialogía interna entre ambos.

#### 4.1.2.1.3. Paratexto

La obra paratextual es aquella que se sitúa fuera de los límites del texto dramático, estando destinada exclusivamente a los profesionales del teatro o al lector. Posee un carácter informativo, de modo que sirve como complemento del texto principal, organizando la obra, proporcionando precisiones de carácter estético y revelando las intenciones del autor. Se trata, pues, de elementos como el nombre del autor, el título de la obra, citaciones o precisiones a modo de apertura, contraportada, listado de personajes y límites para la estructura del texto (actos y/o escenas), entre otros.

Fuera del ámbito textual y paratextual, hay que advertir, finalmente, de la existencia de « peritextos », característicos de la producción dramática koltesiana y no exentos de valor literario, como se observa en las numerosas notas y *carnets* adjuntos a las obras de nuestro estudio.



#### **4.1.3. Funciones teatrales del diálogo**

Las funciones teatrales se refieren al propósito o intención del texto con respecto del lector/espectador, que es el destinatario último del lenguaje dramático, de acuerdo con la doble enunciación teatral. García Barrientos identifica seis funciones, de entre las cuales la dramática y la caracterizadora adquieren una mayor relevancia por su presencia casi imprescindible para la construcción del diálogo.

- La función dramática pone de relieve el poder performativo de la palabra, ya que el diálogo representa una forma de acción de los personajes, es decir, se orienta hacia sus propios actos.
- La función caracterizadora proporciona al lector/público los elementos necesarios para la configuración del carácter de los personajes a través del propio diálogo, pudiendo hacerlo mediante el discurso de un personaje sobre sí mismo o sobre otro, presente o no. Esta función de carácter verbal es complementaria de elementos textuales no verbales, como las didascalias personales, referidas al aspecto, la psicología, la gestualidad o la expresión, entre otros.
- En el drama koltésiano, adquiere especial relevancia la función diegética o narrativa, característica de las escenas expositivas, en las que un personaje narra acontecimientos situados fuera del marco espacio-temporal de la acción, a través del monólogo o de largas réplicas. Por ello, es fácil entroncar esta función con el concepto ricœuriano de *identité narrative* –ya tratado en este estudio –, por el cual, la identidad de la figura dramática se construye mediante el relato de los hechos.
- La función poética, también presente en la dramaturgia de Koltès, pone de relieve la forma sobre el contenido del mensaje, al igual que la función lingüística así denominada por Jakobson.
- También existe una función didáctica, por la cual el diálogo tiene como finalidad la enseñanza o la transmisión de unas determinadas ideas al lector/espectador.
- Por último, cabe mencionar una función menos frecuente en el drama, que es la metadramática; que se advierte cuando el diálogo se refiere al propio drama: M. Schmeling (1982) distingue dos modalidades de metateatralidad: el teatro dentro

del teatro, esto es, la representación de una pieza teatral encuadrada en la propia obra; y cuando el mismo teatro es el tema del diálogo, pudiendo producirse situaciones de citación y de intertextualidad.

#### **4.1.4. Actos de lenguaje**

La concepción del lenguaje como un modo de acción nace con los estudios pragmáticos desarrollados a mediados del siglo XX, particularmente por J.-L. Austin, quien defiende el valor performativo de la palabra, entendiendo ésta como un medio para influir en el interlocutor o en su entorno. Así surge la teoría de los llamados « actos de lenguaje » o « actos de habla »<sup>163</sup>, propuesta por J.-R. Searle, que se opone a la concepción descriptiva de la lengua, pues « hablar un lenguaje es tomar parte en una forma de conducta gobernada por reglas » (1994, p. 50). Estos actos constituyen, pues, la « unidad básica de la comunicación » (p. 30), por lo que poseen una gran relevancia en las interacciones humanas y, por ende, en el lenguaje teatral, basado en el diálogo. En este sentido, será interesante comprobar la materialización de los diferentes tipos de actos de lenguaje en las escenas de conflicto pertenecientes a las obras de nuestro corpus, como haremos posteriormente.

Austin distingue entre tres tipos de actos, correspondientes a las tres dimensiones de todo enunciado cumplido: un acto « locutorio », un acto « ilocutorio » y un acto « perlocutorio ».

- *Locutorio*: Corresponde al acto de enunciación conforme a las reglas gramaticales de la lengua, evocando una realidad y con significado concreto.
- *Ilocutorio*: Corresponde a la dimensión performativa del enunciado, por la cual el acto se efectúa por el hecho de decir algo por medio del acto locutorio, en la medida que influye en los vínculos entre los participantes.
- *Perlocutorio*: Corresponde al efecto indirecto que produce la enunciación de sobre el interlocutor, referido a sus sentimientos o sus acciones.

---

<sup>163</sup> « La hipótesis de que el acto de habla es la unidad básica de la comunicación, tomada juntamente con el principio de expresabilidad, sugiere que existe una serie de conexiones analíticas entre la noción de actos de habla, lo que el hablante quiere decir, lo que la oración (u otro elemento lingüístico) emitida significa, lo que el hablante intenta, lo que el oyente comprende y lo que son las reglas que gobiernan los elementos lingüísticos » (Searle, 1994, p. 30).

Sirva para ilustrar los tres actos de lenguaje, el siguiente enunciado que Mathilde dirige a su hija Fatima: « Alors, va le dire dans l'armoire, cela te soulagera; va le dire dans les robes, je ne veux pas le savoir. Mais tu vas être malade si tu le gardes encore » (*Retour*, p. 20). En él se observa el acto locutorio, efectuado por el mero hecho de ajustarse a las reglas lingüísticas y poseer un significado. Mathilde realiza, además, un acto ilocutorio, pues con su proposición pretende inducir a Fatima al cumplimiento de su orden: decir el secreto en el interior del armario. Por último, este enunciado también comportará un acto perlocutorio, produciendo efectos indirectos sobre los sentimientos del interlocutor, ya que Fatima cumple con el mandato y, su rostro antes sonrojado, recupera su tono normal, como sabremos posteriormente por Mathilde: « En tous les cas, tu n'es plus si rouge » (p. 20).

El lenguaje dramático es esencialmente performativo, pues se basa en la acción y repercute decisivamente en ella: « non seulement un énoncé dit quelque chose, mais il fait quelque chose et, sans jouer avec le mot *sens*, on peut dire que cet acte fait partie de *sens* » (Ubersfeld, 1996, p. 90). Asimismo, en relación con la doble enunciación teatral, los actos de lenguaje se producen en un universo ficcional creado por el autor, pero conservan su autenticidad dentro del propio drama, como señala G. Genette:

Les paroles échangées entre les personnages d'un roman sont évidemment autant d'actes de langage sérieux effectués dans l'univers fictionnel de ce roman [...] À la fictionnalité près de leur contexte, les actes de langage des personnages de fiction, dramatique ou narrative, sont des actes authentiques, entièrement pourvus de leur caractère locutoire, de leur « point » et de leur force illocutoire, et de leurs éventuels effets perlocutoires, visés ou non. (1991, pp. 43-44)

El autor, por su parte, efectúa un acto de lenguaje —de manera indirecta, a través de sus personajes—, que pertenece a la producción de la ficción misma, que para Genette no es otra cosa que una invitación o solicitud al lector a sumergirse en el universo ficticio que se le propone.

## 4.2. Estilo y lenguaje dramático en Koltès

Le langage est pour moi l'instrument du théâtre ; c'est à peu près l'unique moyen dont on dispose : il faut s'en servir au maximum. (*Une part de ma vie*, p. 132)

Para intentar definir el lenguaje dramático de Koltès deberíamos partir estableciendo una analogía entre éste y su gusto por la transgresión y sus opiniones, a menudo contradictorias, sobre ciertos aspectos de su obra. En efecto, no estamos ante un autor fácil de etiquetar y, en este sentido, su lenguaje no constituye una excepción. En consecuencia, existen ciertas parcelas dramáticas en las que parece experimentar una necesidad de insubordinación —rechaza poseer un estilo coherente e identificable en sus obras<sup>164</sup>—, mientras que en otras parece cómodo respetando las convenciones clásicas, como en el caso de las unidades aristotélicas.

Como hemos subrayado en diversas ocasiones a lo largo del presente estudio, el lenguaje posee una importancia capital en la dramaturgia koltésiana, y es en su utilización donde acontece la controversia entre literariedad y dramaticidad, dos componentes de su escritura siempre en tensión. En un primer momento, Koltès concede un peso específico significativo a la forma, a las marcas lingüísticas y estructurales que constituyen un texto literario, yendo incluso más allá, como señala en un artículo de C. Godard para *Le Monde*: « Il ne s'agit pas de reproduire des vocabulaires, mais de transcrire des musicalités, des allitérations, des rythmes. Les langages m'intéressent : c'est pourquoi je fais du théâtre. » (1981, p. 18). La escritura rizomática, caracterizada por la inclusión de multitud de lenguas extranjeras, a la que dedicamos un apartado en el presente capítulo, es sintomática de este interés por la musicalidad y el rito, en perjuicio de la comprensión del lector o espectador, no así de la semanticidad del mensaje.

---

<sup>164</sup> « Chaque fois que je commence une pièce, c'est comme si je recommençais à zéro, et heureusement. Et qu'on ne me parle pas de mon style, je n'en sais rien ! » (*Une part de ma vie*, p. 120).

Sin embargo, posteriormente, Koltès pondrá de manifiesto la importancia del valor performativo de la palabra, señalando que el lenguaje es el principal elemento para la acción en su dramaturgia:

Par la suite, je me suis aperçu plus nettement en écrivant qu'on a aussi besoin d'une histoire. J'ai de plus en plus plaisir à raconter des histoires. Le théâtre, c'est l'action, et le langage-en-soi, on s'en fiche un peu. Ce que j'essaie de faire – comme synthèse –, c'est de me servir du langage comme d'un élément de l'action. (*Une part de ma vie*, p. 32)

Así pues, a nuestro modo de ver, el lenguaje dramático koltesiano gira en torno a esta dicotomía entre su aspecto formal y dramático. Por ello, proponemos una aproximación a sus principales propiedades, atendiendo a estos dos ejes estructuradores que lo definen y le confieren una especial singularidad dentro del panorama teatral de finales del siglo XX.

#### **4.2.1. Una palabra performativa: decir es hacer**

En el drama koltesiano, como en el lenguaje dramático, la palabra adquiere un valor performativo, de acuerdo con la teoría pragmática de J.-L. Austin, que asimila la performatividad a la capacidad del lenguaje para realizar una acción: « el acto de expresar la oración consiste en realizar una acción o parte de ella, acción que a su vez no sería descripta como consistente en decir algo » (Austin, 1990, pp. 45-46). Dicho de otro modo, el lenguaje es inseparable de la acción, como señala Kerbrat-Orecchioni: « *dire*, c'est par excellence *faire*: la parole dramatique est toute entière mise au service de l'action, et réciproquement, c'est par le biais du langage que tout advient » (1984, pp. 46-61). Es por esta razón que los personajes se dicen a través de su discurso y la acción se suspende en beneficio de la palabra que la reemplaza, pues ella es, en sí misma, una forma de acción. De esta forma, el locutor realiza la acción por el mero hecho de pronunciar las palabras, pues « tous les énoncés possèdent intrinsèquement une valeur d'acte » (Kerbrat-Orecchioni, 2001, p. 22).

El teatro de Koltès se revela como un teatro del verbo, pues ocupa un lugar principal en sus enunciados, por encima del resto de elementos gramaticales: « jamais l'adjectif ne peut être plus fort que le verbe » (Ubersfeld, 1999, p. 162). En consecuencia, sus personajes son seres locuaces, que se encuentran cómodos en el uso de la palabra, de ahí la importancia del monólogo en toda su producción dramática, en especial en sus obras de juventud. En cambio, en su período más tardío, el diálogo gana cierto protagonismo y sus textos evolucionan hacia un intercambio de enunciados cortos y directos en los que apenas se desarrollan complementos del verbo. No obstante, también hay lugar para tiradas de mayor extensión compuestas, a su vez, de repeticiones y yuxtaposiciones, como sucede en estas intervenciones de Cécile y de Cal:

Restons ensemble, monsieur: le danger est trop grand, tenons-nous la main. Dieu, monsieur, Dieu lui-même vous a conduit ici par la main pour que nous nous unissons contre les chiens et les sauvages, ne nous laissez pas nous noyer parmi les sauvages, ne nous laissez pas nous confondre avec les chiens parmi lesquels nous vivons ; tendez-moi votre main. (*Quai Ouest*, p. 86)

Est-ce que je sais, moi? (*Il ramasse*) Au contraire, les gens ivres m'ont toujours dégoûté, moi. D'ailleurs, c'est bien pour cela que je me plais ici. J'ai toujours été écœuré d'être en face de quelqu'un qui est saoul. C'est pour cela que j'aimerais, oui, j'aimerais que pour le prochain chantier... (*Ils misent*) J'aurais pu tomber sur quelqu'un de bourré tous les soirs comme cela existe dans certains chantiers ; je sais bien que cela existe ; j'aurais pu, oui, j'aurais pu. (*Les dés tournent*) Pour le prochain chantier, tu pourrais demander de m'avoir avec toi. Tu as assez de poids, vieux ; tu es assez vieux dans la boîte. On t'écouterà, vieux. (*Combat*, p. 55)

Ambas réplicas, pertenecientes a distintos dramas, constituyen una buena prueba del valor performativo de la palabra en Koltès: Cécile insta a su interlocutor a permanecer a su lado de manera insistente y directa, a través del modo imperativo, que pone de relieve la función apelativa del lenguaje; mientras que Cal le habla a Horn de un hipotético futuro juntos en otra construcción, empleando el condicional de indicativo a modo de ruego o solicitud. A pesar de la utilización de diferentes modos verbales, el lenguaje se pone al servicio de la acción, pues éste es considerado un instrumento para

influir en el interlocutor o su entorno, en virtud de su valor ilocutorio. En este sentido, el lector/espectador está al corriente de los deseos de los personajes, gracias a la utilización de mensajes claros y concisos por parte del autor, que corresponden a la claridad de los actos de lenguaje<sup>165</sup>.

La palabra de los personajes de Koltès constituye, precisamente, una solicitud, *un appel* a ese Otro diferente que se opone; de ahí la ausencia de un lenguaje descriptivo y sí la utilización de un imperativo que testimonia del peso de la palabra sobre la alteridad, en la que quiere provocar una respuesta: « La parole des personnages de K. ne décrit pas, ne raconte pas (sauf exception), elle dit qu'elle veut, elle est parole d'un acte jussif ou négatif (d'ordre ou de défense), mais essentiellement actif sur l'autre » (Ubersfeld, 1999, p. 161).

#### **4.2.2. Una argumentación poética por repetición**

Como señalamos con anterioridad, las tiradas de mayor longitud se basan a menudo en la repetición de estructuras, que confieren al discurso del personaje un ritmo de apariencia salmódica, cercano a la lírica, de modo que realzan su valor poético, como se observa especialmente en los monólogos. S. Werle compara acertadamente este procedimiento típicamente koltésiano con los sermones y discursos de Buda, que se basan igualmente en la acumulación de repeticiones y variaciones de un mismo concepto:

On y trouve de longs exposés doctrinaux qui partent d'une parabole, d'une image de plus en plus développée et explicitée : C'est une maïeutique qui n'est pas sans ressemblance avec celle de Koltès, qui procède, comme la sienne, par la répétition. Bouddha dit une chose, puis la répète avec une variante, puis la répète encore en la creusant, en l'approfondissant. Cette insistance à « triturer » le matériau pour faire advenir du sens me rappelle la rhétorique de l'amplification qui est fondamentale chez Koltès. (1994, p. 100)

<sup>165</sup> « La clarté des textes de K., malgré les tours et retours de l'écriture poétique, provient de la clarté des actes de langage : à chaque moment le spectateur est mis au fait du désir (positif ou négatif) du personnage. De ce fait, il perçoit les enjeux et les sens des conflits, même s'il n'en voit pas clairement –une obscurité voulue– les mobiles » (Ubersfeld, 1999, p. 162).

Los monólogos que Charles y Cécile realizan ante Abad ilustran a la perfección esta « retórica de la amplificación » a la que se refiere Werle. En el primero, Charles insiste en diversas ocasiones en resaltar el vínculo fraternal que le une al negro —« On est des frères, moricaud, par le sang on est des frères, par le pognon on est des frères, par les démangeaisons on est des frères » (*Quai Ouest*, p. 47) — así como en su voluntad de continuar trabajando conjuntamente:

Il faut savoir partir quand il est encore temps. Il ne faut pas prendre le chemin qui est trop bien tracé pour nous, moricaud. Il faut s'en tracer un, à côté, le nôtre. Il faut qu'on continue le business ensemble. (p. 46)

El de Cécile —que ya analizamos con detenimiento en el capítulo dedicado al conflicto— sigue un procedimiento similar al anterior, a partir de la yuxtaposición de proposiciones anafóricas que remiten a una misma idea; en este caso, el inicio de la desgracia para ella y su familia por la llegada de Abad:

Vous nous portez malheur, avec l'odeur de vos crimes, de votre honte, de votre silence, de tout ce que vous cachez. Avec vous, venu ici sans père ni mère ni race ni nombril ni langue ni nom ni dieu ni visa est venu le temps des malheurs les uns après les autres, à cause de vous le malheur est entré chez nous [...] et ça a été le commencement de la misère, le commencement du manque d'argent, le commencement de l'obscurité quand il faut de la lumière et des soleils qui refusent de se coucher ; le commencement des bateaux qui ne s'arrêtent plus [...] le commencement du désordre [...] le commencement des maladies piquées dans notre sang par les mouches qui se cachent dans vos cheveux. (p. 56)

Por lo general, los locutores asignan a sus discursos una gran fuerza ilocutoria, ya que tienen como finalidad inducir a sus respectivos interlocutores a la realización de



ciertas acciones o comportamientos. Sin ir más lejos, el monólogo de Charles, en realidad no es más que una estrategia lingüística para recibir dinero de Abad, « une demande d'argent » (Ubersfeld, 1999, p. 158).

Lo mismo sucede en los enfrentamientos argumentativos entre dos personajes organizados a partir de la recuperación de estructuras ya empleadas en la réplica de su oponente, por parte del interlocutor. En virtud de éstos, se obtiene, asimismo, un dinamismo que crea un ambiente de tensión, de espera permanente, por la convicción de que algo que los personajes quieren demorar voluntariamente va a acontecer de forma inevitable; un fenómeno que S. Saada ha llamado *théâtre de l'imminence*: « Dans la plupart des pièces, l'affrontement physique n'est pas immédiat. Il laisse place aux mots, le conflit est menaçant, proche, il est retenu, délicatement suspendu au fil de notre attente qui s'amplifie. » (1994, p. 87). Las tres escenas entre Fak y Claire muestran implícitamente un juego persuasivo de manipulación desarrollado por el primero y sistemáticamente refutado por la joven, en un intercambio dialéctico que subraya la competencia argumentativa de los protagonistas, así como una voluntad de dificultar la comprensión del discurso por parte del autor, que abordaremos en el siguiente apartado.

FAK. –Tu es venue jusqu'ici, maintenant passe là-dedans.

CLAIRE. –Il fait bien trop noir là-dedans pour que je passe.

FAK. –Il ne fait plus noir là-dedans qu'ici.

CLAIRE. –Eh bien justement, ici, il fait complètement noir.

FAK. –Il ne fait pas complètement noir puisque je te vois.

CLAIRE. –Et moi, je ne te vois pas, pour moi il fait complètement noir donc.

[...]

CLAIRE. –C'est trop noir là-dedans, je suis trop petite et j'ai peur.

FAK. –Il y a des trous dans le plafond et les murs, il fait moins noir dedans que dehors à cause des lumières du port qui viennent de l'autre côté.

(*Quai Ouest*, pp. 25-28)

#### **4.2.3. La encriptación de la palabra: *la parole voilée***

En el drama koltesiano, la palabra tiene como última finalidad suscitar una reacción en el interlocutor, aunque el personaje no siempre expresa sus intenciones o

deseos de manera directa, por lo que su lenguaje puede ser considerado un acto de demanda o de solicitud debidamente encubierto. El paradigma de este *voilement* o *encryptage* premeditado de la lengua defendido por A.-F. Benhamou et C. Desclés, se encuentra en una obra ajena a nuestro corpus de trabajo y quizá su primer gran éxito, *La nuit juste avant les forêts* (1977), en la que un hombre sólo en medio de la lluvia se dirige a otro, una suerte de presencia espectral, imprecisa e invisible. El motivo de la demanda se mantiene oculto bajo el infinito torrente verbal del enunciador, ante el cual se alza únicamente el silencio:

La confusion délibérément entretenue sur l'objet du désir empêche que se constitue chez le spectateur l'idée convenue d'une situation, celle de la drague homosexuelle ou celle de la mendicité. L'imagination du récepteur oscille entre les hypothèses pour ne retenir finalement que le sentiment lié à l'acte de langage fondamental de la demande –le sentiment de l'urgence de la quête, que finit par revêtir l'aspect quasi métaphysique d'une quête « religieuse » de l'Autre, d'un vouloir éperdu, celui de sortir de l'enfer de la solitude, enfer matérialisé par cette infinie pluie nocturne. (Ubersfeld, 1999, p. 156)

En lo que respecta a las piezas de nuestro estudio, se percibe un procedimiento similar en el duelo anteriormente citado entre Fak y Claire, en el que el motivo sexual implícito no se menciona, ya que el maleante esconde su intención a través de actos de habla indirectos, no exentos de una gran fuerza ilocutoria<sup>166</sup>: « Si tu passes là-dedans avec moi, je te parlerai de quelque chose dont je te parlerai si on passe tous les deux là-dedans » (*Quai Ouest*, p. 27). En definitiva, el uso de la palabra cumple dos funciones: por una parte, sirve para paliar el problema del encuentro y evitar el silencio incómodo en presencia del Otro; por otra, para ocultar el propio pensamiento a partir del uso de estrategias de repetición y de circunloquios que expresan otra cosa distinta; esto es, que privilegian los actos de lenguaje indirectos. De este modo, de acuerdo con la « doble enunciación teatral », el autor no sólo busca una manipulación, sino un encantamiento,

<sup>166</sup> « La clarté des textes de K., malgré les tours et retours de l'écriture poétique, provient de la clarté des actes de langage : à chaque moment, le spectateur est mis au fait du désir (positif ou négatif) du personnage. De ce fait, il perçoit les enjeux et les sens des conflits, même s'il n'en voit pas clairement –une obscurité voulue– les mobiles. L'acte théâtral est toujours clair, même si les replis psychologiques sont camouflés » (Ubersfeld, 1999, p. 162).

una *hantise*, del interlocutor en escena, como también del propio lector o espectador que, en último término, debe encontrar el significado.

En realidad, Koltès no realiza la encriptación de los enunciados mediante la utilización de un léxico complejo; al contrario, sus obras presentan un vocabulario sobrio en lo formal, próximo del habla popular de la calle, compartido por la inmensa mayoría de los personajes, con independencia de su posición social y de su pertenencia cultural. Se puede hablar, pues, de una cierta unidad de estilo; si bien cada cual dispone de un lenguaje propio, no se aprecian notables diferencias entre el repertorio léxico de criados y patronos en *Retour*, como tampoco entre Koch, Monique y los inmigrantes de *Quai Ouest*, o entre negro y blancos en *Combat*. Así pues, predomina un lenguaje coloquial cargado, no obstante, de connotaciones ideológicas expuestas mediante el uso de la metáfora. Una metáfora –« dont Rimbaud lui avait révélé la nature et la force » (Ubersfeld, 1999, p. 177) – que confiere al texto una poderosa poeticidad, función que como señala García Barrientos « se caracteriza en el teatro por su orientación al público y su neutralización en la dimensión comunicativa interna » (2003, p. 61). Tomemos como ejemplo esta réplica de Rodolfe, extraída de la escena de la despedida de Charles, en la que pone de manifiesto su fracaso como padre de familia, un lugar común del drama koltésiano. Rodolfe se rebela ante su hijo negándose a concederle su bendición mediante un discurso de reproche que alude indirectamente a su mujer, Cécile.

Tu as raison. Les femmes maudissent le matin et bénissent tout d'un coup pendant la nuit, et quand le matin se lève elles remaudissent, et bénissent encore une fois à midi, c'est comme un vent qui souffle dans un sens et dans l'autre et laisse les arbres tous droits. Mais ma malédiction à moi, elle est comme une poignée de sel que je jetterai dans le thé, et rien ne pourra plus rendre le thé buvable. (*Quai Ouest*, p. 94)

La función poética del lenguaje dramático de Koltès, que observamos en este fragmento a través de las comparaciones existentes, es percibida por los personajes como algo que forma parte de su realidad ficticia, ya que sus efectos pretenden alcanzar exclusivamente al público. En este mismo sentido, nos remitimos a la escena del

encuentro entre Adrien y *le grand parachutiste noir*, cuyas réplicas ilustran el lirismo del discurso mediante la utilización de imágenes, en conjunción con un lenguaje llano y espontáneo. No en vano, de acuerdo con A. Ubersfeld, es justamente en esta intersección donde reside la particularidad de la retórica del héroe koltesiano: « Tout le travail de la métaphore chez K. consiste à inventer ces figures où s'investissent l'imaginaire et le parler populaires » (1999, p. 178). Este personaje inesperado « descendu du ciel comme un petit flocon de neige en plein été » (*Retour*, p. 55) cuya presencia invasora dinamita la opacidad del domicilio familiar de los Serpenoise, se dirige a su dueño llamándole *bourgeois*, al tiempo que siembra su mensaje de metáforas que parecen sacadas de la herencia popular:

Nous, les militaires, nous sommes le cœur et les poumons de ce monde, et vous, les bourgeois, vous en êtes les intestins. (p. 55)

On me dit que c'est l'histoire qui condamne l'homme, mais le temps de la vie d'un homme est infiniment trop court; et l'histoire, grosse vache assoupie, quand elle finit de ruminer, elle tape du pied avec impatience. Ma fonction à moi, c'est d'aller à la guerre, et mon seul repos sera la mort. (p. 57)

El lenguaje figurado y los actos de habla ilocutorios son, pues, inherentes al héroe koltesiano, quien, incapaz de hablar abiertamente a su interlocutor, decide emplear su habilidad para disfrazar el significado de los mensajes, acordándoles una poeticidad que alcanza su grado máximo en el ámbito paratextual, al que pertenecen los tres monólogos novelados entre paréntesis de *Quai Ouest*. Si bien estos constituyen un recurso narrativo para la construcción identitaria del personaje, pues no están destinados a la representación, se caracterizan por la utilización de un lenguaje codificado, plagado de imágenes a las que el lector no puede acceder, sino es a través de la suposición o la conjetura. Podríamos afirmar, pues, que existe un carácter « espectral » tanto en la inserción de este paratexto, que introduce un desajuste en el orden normal del drama — *The time is out of joint*<sup>167</sup>—, como en el discurso en sí, que presenta un lenguaje *hanté*,

<sup>167</sup> En su obra *Spectres de Marx* (1993), J. Derrida retoma esta formulación originalmente presente en *Hamlet* (1603), para ilustrar la desarticulación del tiempo por la « cosa espectral »: el fantasma del padre en la obra de Shakespeare;

hechizado, por su dislocación de lo real. Así, los monólogos narrativos certifican este *encryptage* koltésiano a partir de un lenguaje onírico, que no explicita a quién se refiere en su discurso, sino a través de la yuxtaposición de imágenes: « C'est la chienne qui tient l'homme par sa laisse, l'esclave qui bafoue le maître, l'oiseau qui enferme l'enfant dans sa cage » (*Quai Ouest*, p. 98). Para el lector, quizá se trata simplemente de un *elle* indeterminado con el que Fak mantiene una relación de dominancia que raya la brutalidad —« Je l'ai frappée avec un bâton pour lui apprendre le respect [...] je l'ai plongée dans l'eau glacée [...] je l'ai piquée avec des épines » (p. 98). En este mismo sentido, la narración de Abad evoca un pasado mítico que explica su misteriosa personalidad a través de lo que parece ser un episodio de su propia infancia, en el que se observa una voluntad de fomentar la brecha con lo real por parte del autor. Tan enigmático discurso, al que es difícil acordar un protagonista determinado —el lector no sabe con seguridad, sólo supone que éste es Abad—, se añade un sistema de imágenes que contribuyen a crear un espeso manto de niebla sobre el significado del mensaje, como se observa en este fragmento:

Des enfants naissent sans couleur nés pour l'ombre et les cachettes avec les cheveux blancs et la peau blanche et les yeux sans couleur, condamnés à courir de l'ombre d'un arbre à l'ombre d'un autre arbre et à midi lorsque le soleil n'épargne aucune partie de la terre à s'enfouir dans les sable ; à eux leur destinée bat le tambour comme la lèpre fait sonner les clochettes et le monde s'en accommode. (p. 21)

El final de la narración, al que ya hemos aludido en estas mismas páginas—« plus je le dis, plus je le cache » (p. 22) —justifica por sí solo este espíritu poético en la codificación del lenguaje, en aras de ocultar el verdadero significado de los mensajes.

#### **4.2.4. El silencio como respuesta: *la parole solitaire***

En el capítulo dedicado al conflicto, señalamos la insolvencia del lenguaje como elemento de vínculo con la alteridad, ya que, muy al contrario, es lo que incide en la diferencia y el aislamiento. Si bien la palabra adquiere la forma de una demanda, ésta a menudo queda en el aire, falta de respuesta, pese a producirse en presencia de otro personaje, que guarda silencio. Esta estructura, denominada *quasi-monologue* por A. Ubersfeld, supone la máxima expresión de la imposibilidad de acuerdo al negarse todo contacto con el Otro, y se inspira en el monólogo del teatro clásico, en el que un personaje enuncia su discurso frente al coro. En este sentido, Ubersfeld advierte que « *le quasi-monologue est une possibilité d'expression de ce qui est le moi, mais adressé à qui ne peut ou ne veut répondre* » (2004, p. 61), pues su principal característica es, precisamente, la ausencia de respuesta del interlocutor que antes ha formulado una demanda.

Si atendemos al valor performativo de la palabra en Koltès, estas particulares formas monologadas implican un solo acto de habla, constituido a partir de peticiones, ruegos, solicitudes o súplicas de un personaje, que quedan en suspenso al no existir réplica alguna. En último término, se trata de una demanda de amor en un entorno carente de éste, pero no por ello los personajes se vencen; al contrario, desesperados, lo intentan más allá de sus límites. La mujer se muestra como la figura paradigmática de esta llamada desesperada, que en ningún caso obtiene respuesta, tales son los casos de Monique, Claire y Léone. Para Ubersfeld, es esta peculiar concepción del monólogo lo que encumbra el teatro de Koltès, pues refleja la soledad del hombre contemporáneo y, sin embargo lo convierte en « *un grand théâtre de l'amour* » (1999, p. 155).

El *quasi-monologue* es un procedimiento frecuente en el drama koltésiano, hasta el punto de llegar a estructurarse a partir de su sucesión; tal es el caso de *Quai Ouest*, donde la tragedia se advierte en esa « *parole solitaire* » (Ubersfeld, 2004, pp. 56-66) que los personajes dirigen a Abad, única figura muda que, sin embargo, asume la acción de la pieza, pues es él quien comete los dos asesinatos. A partir de esta presencia silenciosa –imagen de alteridad o de muerte– a la que todo el mundo parece tener que rendir cuentas, la idea de no-comunicación se convierte en el motivo principal de la obra. A. Ubersfeld señala seis intervenciones sin réplica a modo de demanda, que conforman la estructura de la pieza:

- La petición pecuniaria de Charles a Abad que concluye con la donación silenciosa de éste (*Quai Ouest*, pp. 45-48).
- La comparecencia de Cécile ante Abad –que ha sido objeto de análisis en el presente estudio– en la que se alternan momentos de comunión con otros de un afilado ataque verbal (pp. 53-57).
- El discurso de despedida de Charles a Abad, en el que decide poner fin a su colaboración con él (pp. 61-64).
- La petición de muerte –¿para Koch o para Charles?– efectuada por Rodolfe, que explicita el carácter ejecutor de Abad como personaje encargado de cumplir las acciones: « c’est à toi de bouger » (pp. 75-79).
- El discurso de Koch, por el que intenta acelerar su muerte apremiando a su ejecutor (pp. 88-89).
- Por último, la intervención de Claire, que se dirige a su hermano Charles mediante un tierno y conmovedor discurso amoroso en el que le jura fidelidad absoluta (pp. 101-102).

El drama de Koltès es, en realidad, una tragedia de naturaleza comunicacional, dada la imposibilidad de entendimiento con la alteridad que en ella subyace, cuya máxima expresión lingüística es esta estructura monologada en presencia de un personaje que materializa la ruptura del diálogo mediante su mutismo. Al igual que en *Quai Ouest*, esto acontece en *Combat*, pieza en la que la ineficacia comunicativa posee un alto componente racial y cultural. Los *quasi-monologues* no son tan numerosos, pero testimonian igualmente una demanda de amor que encuentra un brutal rechazo silencioso por respuesta y que sofoca cualquier esperanza. Véase el escupitajo de Alboury en la cara de una Léone que abjura de su propia raza –« Je ne suis pas vraiment une blanche, non »– e intenta una mimesis espiritual con el color negro de su compañero –« O noir, couleur de tous mes rêves couleur de mon amour! » (*Combat*, p. 92). También la posterior súplica de un Horn arrepentido y falto de amor –« Ne me laissez pas, je vais trop mal maintenant, Léone, je veux me marier avec vous, c’est ce qu’on voulait, non? Dites: d’accord! » (p. 95) –, que se intenta aferrar desesperadamente a su última oportunidad, una Léone que ya es ajena a él, como demuestra su atroz

respuesta, reproduciendo sobre su rostro las marcas tribales de Alboury con un trozo de vidrio para certificar su asimilación a éste.

Una vez más, *Retour* parece constituir una excepción o, al menos, marcar una leve distancia con sus obras predecesoras, por la diferente naturaleza y temática de sus formas monologadas. De este modo, se puede hablar de tres apartes, realizados en los actos II, IV y V por Adrien, Mathilde y Édouard, respectivamente, que se dirigen al público, como se marca en las acotaciones. Los únicos trazos de *quasi-monologue* se producen en la habitación de Mathilde, aconteciendo ambos de manera sucesiva y carentes de respuesta. El primero, es el discurso de la propia Mathilde, que informa a su hija de los oscuros secretos familiares y del peligro de su tío, mientras ella, dormida o no, guarda silencio. A continuación, el discurso de advertencia y amenaza de Adrien a Mathilde, quien se encuentra en la cama con su hija, por el que le insta a respetar las viejas tradiciones y a tratar correctamente a Marthe. Los dos son discursos en los que el emisor no obtiene respuesta ni la busca, pues cree dormido al alocutario. A. Ubersfeld señala que sólo existe una tirada cercana al *quasi-monologue*, formulada en presencia de varios interlocutores: ésta es la que Maame Queuleu dirige a los hermanos en mitad de una de sus disputas (*Retour*, pp. 36-37), pues, a pesar de su tono y contenido –les alienta a proseguir con su eterna disputa– es « la plus proche d’une parole d’amour possible, sous le couvert de l’injure » (1999, p. 160).

Esta *parole solitaire* constitutiva de la dramaturgia koltésiana pone de manifiesto el paralelismo entre esta concepción de la comunicación y algunas categorías típicas del pensamiento teórico postestructuralista, en particular la concepción derridiana del lenguaje, según la cual hablar sólo es, por definición, hablar a alguien más, puesto que no existe una lengua propia de un individuo y, por tanto, siempre está habitada por el Otro: « On ne parle jamais qu’une langue –et elle est dissymétriquement, lui revenant, toujours, à l’autre, de l’autre, gardée par l’autre. Venue de l’autre, restée à l’autre, à l’autre revenue » (Derrida, 1996, p. 70). Efectivamente, el propio Koltès, en consonancia con Derrida, es consciente de la inexistencia de una lengua propia y de su vinculación con la alteridad –« De toute façon, une personne ne parle jamais complètement seule: la langue existe pour et à cause de cela –on parle à quelqu’un même quand on est seul » (*Une part de ma vie*, p. 132). Por ello pone el acento en el *quasi-monologue*, convirtiéndolo en el lugar del Otro y subrayando, paradójicamente, la



trágica idea de la soledad del hombre: « la collision entre la puissance de la parole et l'indifférence de la matière » (Bruschi, 2014, p. 201). Estamos solos, aunque seamos escuchados. En este sentido, la figura de Abad es capital, no sólo en su propio drama, sino en el conjunto de la producción teatral koltésiana, pues representa la alteridad presente en todo discurso lingüístico, el « grand écouteur » (Ubersfeld, 1999, p. 159) cuya única réplica la dicta su kalashnikov.

#### **4.2.5. La « lengua-otra »: del multilingüismo a la criollización**

Je trouve que le rapport que peut avoir un homme avec une langue étrangère –tandis qu'il garde au fond de lui une langue « maternelle » que personne ne comprend– est un des plus beaux rapports qu'on puisse établir avec le langage ; et c'est peut-être aussi celui qui ressemble le plus au rapport de l'écrivain avec les mots. (*Une part de ma vie*, p. 44)

El choque entre culturas que caracteriza el teatro de Koltès, testimonio de la realidad multicultural de la sociedad occidental contemporánea, tiene como consecuencia directa la aparición del multilingüismo, a partir de la introducción consciente de lenguas extranjeras en un ámbito monolingüe. Lengua materna y lengua ajena conviven y se entrelazan no sólo en las obras de nuestro corpus, sino en gran parte de su producción dramática, como evidencia de la existencia de una alteridad lingüística, una « lengua-otra », recordando, una vez más, a Derrida: « la langue est à l'autre, venue de l'autre, *la* venue de l'autre » (1996, p. 127).

En efecto, el teatro de Koltès responde –¿o se anticipa?– al proceso de hibridación sufrido por las culturas actuales, así como a la defensa de la multiplicidad lingüística, de acuerdo con los postulados de J. Derrida en *Le monolingüisme de l'Autre* (1996) y, especialmente, de E. Glissant y su *Poétique de la Relation*, que guardan no pocas similitudes entre sí. Veamos, pues, cuáles son las líneas generales del pensamiento de ambos filósofos para, posteriormente, extrapolarlas al ámbito teatral.

#### 4.2.5.1. Relación y multiplicidad de lenguas

Derrida desarticula la propiedad de la lengua como identidad basando sus postulados en la no-pertenencia de la lengua al individuo —« Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne » (p. 15) —, en tanto en cuanto ésta no puede ser poseída ni habitada.

[...] à savoir qu'une langue n'appartient pas. Qu'elle ne se laisse pas approprier, cela tient à l'essence de la langue. Elle est, la langue, cela même qui ne se laisse pas posséder, mais qui, pour cette raison même, provoque toutes sortes de mouvements d'appropriation. (Derrida, 2001, p. 85)

A partir de esta postura contra todo gesto de apropiación lingüística, Derrida aboga por la multiplicidad y la multiplicación infinita de las lenguas, que ilustra desde el doble sentido que ofrece la palabra *tour* —entendida como « torre » o como « desvío »—, en su texto *Des Tours de Babel* (1985). Desde la perspectiva actual de un mundo globalizado, Derrida antepone la variedad y la diseminación a la transparencia, pero defendida al margen de la identidad reclamada por los nacionalismos.

La *Poétique de la Relation* de E. Glissant se basa igualmente en la idea del mestizaje o la criollización de las culturas y, por tanto, de las lenguas. Según ésta, el desarrollo de las culturas sólo es posible mediante el establecimiento de conexiones horizontales con otras lenguas y civilizaciones; esto es, desde una posición igualitaria que excluya posibles jerarquías. De este modo, Glissant propone cambiar la identidad como raíz única, por la que se legitima la posesión de la tierra convertida en territorio, por una « identidad-rizoma » que evoluciona en el interior del contacto cultural y abre las puertas a la relación intercultural.

La créolisation est imprévisible, elle ne saurait se figer, s'arrêter, s'inscrire dans des essences, dans des absolus identitaires. Consentir que l'étant change en perdurant, ce n'est pas approcher un absolu. Ce qui perdure dans le changement ou le change ou l'échange, c'est peut-être d'abord la propension ou l'audace à changer. (Glissant, 1997, p. 26)

El lenguaje adquiere un papel primordial en el desarrollo de la *poétique de la Relation*, siendo el multilingüismo condición indispensable, en oposición al monolingüismo: « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'autre » (Glissant, 1996, pp. 71-72). El mantenimiento y la utilización de todas las lenguas supone un fenómeno denominado « criollización »: al hilo de esta diseminación lingüística, Derrida ya se refiere a la dicotomía de la traducción, considerándola necesaria pero inadecuada por la imposibilidad de transposición del sentido, dado que siempre existe una pérdida en el pasaje de una lengua a otra. De igual modo, Glissant considera la traducción « un art de la fugue [...] un renoncement qui accomplit » (1997, p. 28), si bien pone el acento en cuestiones relativas al nivel fónico, como la pérdida del ritmo, las resonancias o las estructuras propias de cada lengua. Así y todo, reconoce que se trata de una renuncia necesaria: « il faut consentir à cet échappement, et ce renoncement est la part de soi qu'en toute poétique on abandonne à l'autre » (p. 28). Por último —y esto es una de las características esenciales de la polifonía koltesiana—, reclama el derecho a la opacidad de las lenguas como « fiesta » de la diversidad, con el objetivo de fortalecer la aceptación de lo diferente:

Que l'opacité, la nôtre s'il se trouve pour l'autre, et celle de l'autre pour nous quand cela se rencontre, ne ferme pas sur l'obscurantisme ni l'apartheid, nous soit une fête, non une terreur. Que le droit à l'opacité, par où se préserverait au mieux le Divers et par où se renforcerait l'acceptation, veille, ô lampes! sur nos poétiques. (p. 29)

#### 4.2.5.2. El multilingüismo en Koltès

El multilingüismo en el drama koltesiano posee una estrecha relación en su base, tanto con Derrida como con la *Poétique de la Relation* glissantiana, pues responde a una doble motivación: en primer lugar, a través de la introducción de lenguas extranjeras, Koltès se propone crear un efecto de alteridad lingüística para acentuar la diferencia y producir un efecto de extrañeza en el alocutario último, que es el lector/espectador. La segunda es de índole formal, consecuencia de la preocupación del autor por provocar un choque de orden estético y poético.

Nuestras tres piezas se desarrollan en un entorno multicultural, caracterizado por la presencia de una lengua común en la que pueden expresarse todos los personajes, y una o varias lenguas extranjeras, utilizadas por unos pocos pertenecientes a una minoría marginal. Así, en *Combat*, Alboury emplea el wolof propio de su tierra, mientras que Léone se expresa en varias ocasiones en alemán. En *Quai Ouest*, Cécile y Rodolfe utilizan el español en algunos momentos de la obra, y la propia Cécile, de origen indígena, se vale del quechua cuando siente que se aproxima su fin. Por último, en *Retour*, la lengua árabe de los criados Maame Queuleu y Aziz, que comparten con Saïfi, dueño del café del mismo nombre, y que también habla Mathilde por su pasado en Argelia. Sin embargo, existen notables diferencias en el patrón de desarrollo de las lenguas extranjeras seguido por cada texto. En este sentido es posible establecer una cesura entre las dos primeras cronológicamente –más afines en cuanto a la presencia de otras lenguas–, y *Retour*, cuya aparición es más reducida, limitándose a dos momentos precisos de la acción, a modo de inauguración y clausura. El primero, inmediatamente al principio del primer acto, con la llegada de Mathilde a la casa Serpenoise, lo que sin duda testimonia el carácter mestizo que posee este personaje, quien, recién regresado a su tierra de origen decide, no obstante, emplear la lengua que aprendida durante su exilio forzoso. No habrá trazo alguno de la lengua árabe hasta el último acto (escena 15), justo antes de la explosión del café. Sin embargo, la presencia de una alteridad lingüística queda explicitada en el ámbito didascálico con el uso del nombre de las cinco oraciones diarias de la religión islámica como título de los actos de la obra: *Sobh* (amanecer), *Zohr* (mediodía), *‘Açr* (tarde), *Maghrib* (noche), *‘Ichâ* (noche); además del nombre de la fiesta que marca el final del Ramadán, *Al-‘îd ac-çaghîr*.

En lo que respecta a los otros dos textos, la aparición de lenguas extranjeras se produce de manera progresiva hasta su completa utilización y la consiguiente supresión del francés. En *Combat*, en el primer encuentro entre Léone y Alboury, sólo la mujer toma la palabra, empleando algunas palabras en alemán, para subrayar su origen extranjero, diferente del resto de los habitantes del campamento, y crear un vínculo con él, en virtud de su común extrañeza. Su segundo *vis-à-vis*, correspondiente a la escena IX, supone la sublimación absoluta del multilingüismo, ya que cada uno habla su respectiva lengua materna, creando un efecto de opacidad y acentuando la musicalidad de sus hablas, despojadas de significado alguno para el lector/espectador. El texto termina con una última intervención de Léone en alemán, recuperando así el uso de su lengua materna en detrimento del francés, como consecuencia de la transformación sufrida a raíz de su encuentro con África y Alboury.

Por su parte, *Quai Ouest* representa el paradigma de la progresión del uso de lenguas extranjeras, pues su presencia, abundante, evoluciona desde la inserción de frases cortas en español –« Mira, Rodolfo, mira » (*Quai Ouest*, p. 67); « ¡Apúrate, machorrón, apúrate! » (p. 72) – hasta tiradas de cierta longitud, como se observa a medida que Cécile va llegando a su final. Su muerte, por regresión a su naturaleza indígena, no sólo elimina cualquier trazo de francés en su discurso, sino que también termina por remplazar el español por el quechua, su auténtica lengua materna.

#### **4.2.5.3. *De la musique avant toute chose...***

Si seguimos los postulados glissantianos, la yuxtaposición de lenguas extranjeras en la obra de Koltès permite crear vínculos horizontales entre ellas, desapareciendo la noción de centro y creando un texto rizomático; esto es, que posibilita una relación sin injerencias. El mismo autor apuesta por una « identidad rizoma » surgida a partir del multilingüismo y cuyo resultado sería una alteración lingüística –una lengua hablada por el Otro, *alter*: « La langue, comme la culture française en général, ne m'intéresse que lorsqu'elle est altérée. Une langue française qui serait revue et corrigée par une culture étrangère, aurait une dimension nouvelle et gagnerait en richesses expressives. » (*Une part de ma vie*, p. 26). Por otra parte, el multilingüismo que caracteriza al drama koltesiano aparece conscientemente sin traducción, creando así un efecto de

extrañamiento en el lector/espectador, que no puede acceder al significado del texto, en virtud de la opacidad reclamada tanto por Glissant como por Derrida.

¿Qué queda entonces, si el alocutario no es capaz de descifrar el contenido semántico del discurso? Pues bien, si el sistema fónico tejido por Koltès ya es de una extraordinaria riqueza en el conjunto de su obra, el recurso del multilingüismo le confiere aún más relevancia, sublimando la función poética del lenguaje a partir de la musicalidad aportada por el ritmo y la entonación de las lenguas extranjeras. De este modo, Koltès otorga prevalencia a la poeticidad resultante de la musicalidad de la lengua sobre el significado, basando incluso su escritura en términos rítmicos:

J'ai trouvé dans la musique reggae un équivalent esthétique de tout ce qui m'attire chez mes écrivains préférés. Le reggae, à cause de son système rythmique (une inversion radicale du temps fort et du temps faible) est à mon avis une musique qui transcende sa propre qualité musicale. (*Une part de ma vie*, pp. 28-29)

Las resonancias aportadas por la inclusión de otras lenguas, tanto a nivel oracional como intraoracional, parecen corresponder a la célebre máxima del *Art poétique* verlainiano de *la musique avant toute chose* que, aplicada a Koltès, debiera continuar: *et pour cela préfère le multilinguisme*. En efecto, la inclusión de esa « lengua-otra » que habita cada texto le proporciona una nueva gama de combinaciones sonoras desconocidas para el lector/público, llevando al lenguaje a su *rythme essentiel*<sup>168</sup>, y alcanzando su cenit en la puesta en escena, mediante un cambio de código inadvertido que, a su vez, acentúa la opacidad de su contenido. En este sentido, resultan paradigmáticas tanto la escena IX de *Combat*, entre Léone y Alboury, en la que éste habla en francés mientras que la mujer le responde indistintamente en alemán o en francés; como el final de *Quai Ouest*, en el que se entremezclan el francés de Claire y

<sup>168</sup> S. Mallarmé liga poesía y sonoridad considerando a aquella « l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel » (1945, p. 386). Para conseguir tal efecto, piensa que la creación poética no ha de transmitir mensaje alguno, más allá de la mera expresión de la belleza.

Rodolfe con el español de Cécile primero –que incluso su propia familia parece haber olvidado<sup>169</sup>– y el quechua después.

No obstante, pese a la perturbación de la comunicación a consecuencia del uso de lenguas extranjeras yuxtapuestas, las variaciones en el ritmo y en el tono operadas por su diferente orden sintáctico confieren una cierta semanticidad al discurso, de acuerdo con J. Kristeva, quien afirma que « la sonorité musicale du discours poétique est aussi un mode de transmission de l'information, c'est-à-dire, du contenu » (1974, p. 183). La sonoridad constituye un elemento fundamental de la poética koltésiana, como se observa particularmente en las puestas en escena de sus obras. En ellas, el trabajo del actor sobre los textos en lenguas extranjeras desempeña un rol determinante tanto para la consecución del ritmo, respetando las marcas de puntuación<sup>170</sup>, como a la hora de transmitir ese aporte semántico al que alude Kristeva.

En definitiva, parece evidente que el desarrollo de una poética de la criollización en el drama koltésiano se realiza mediante la inclusión de una palabra mestiza fundamentada en los enunciados relacionales glissantianos:

C'est plutôt la manière même de parler sa propre langue, de la parler fermée ou ouverte ; de la parler dans l'ignorance de la présence des autres langues ou dans la prescience que les autres langues existent et qu'elles nous influencent même sans que nous le sachions. (Glissant, 1996, pp. 122-123)

Podemos afirmar, pues, que los textos de Koltès son rizomáticos, ya que mediante la introducción del multilingüismo, se abren las puertas a la relación y se oponen a la idea de una « raíz-única », manteniendo indemne la profundidad y complejidad del Otro. La incorporación de otras lenguas produce, asimismo, un efecto de desterritorialización, a partir de la evocación de otros espacios culturales y simbólicos, que permiten eliminar las jerarquías y, por tanto, garantizar la relación.

<sup>169</sup> Cuando Cécile comienza a hablar en español, Claire pregunta « qu'est-ce qu'elle dit? » (*Quai Ouest*, pp. 100-101) en varias ocasiones, mientras que Rodolfe afirma « Je ne veux pas le savoir » (p. 100).

<sup>170</sup> « Ses textes sont écrits de telle sorte qu'on ne peut pas mettre un mot à la place d'un autre et que la ponctuation est essentielle. Il fait partie des auteurs qui connaissent la différence entre un point et un point-virgule, qui savent que ce n'est pas la même chose. Si l'acteur ne respecte pas ces ponctuations, il transforme tout le texte, parce qu'elles indiquent des respirations. En fait, chacune de ses pièces est le fruit d'un travail très poussé, d'une critique sauvage qu'il s'est faite à lui-même » (Chéreau, 1995, pp. 107-108).

#### **4.2.6. La narrativización didascálica**

J'ai pensé que le texte de théâtre ne devait plus obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire ». (*Une part de ma vie*, pp. 47-48)

La presencia de las didascalias dentro del texto dramático, muchas veces ignoradas o relegadas a un segundo plano por teóricos y analistas, por considerarlas una simple anotación escénica de apoyo a los diálogos, requiere una atención especial en el análisis de la dramaturgia koltesiana, por sus particularidades estilísticas y su tendencia a la autonomía. No pretendemos, sin embargo, llevar a cabo una descripción estilística de las didascalias koltesianas, ardua tarea que otros ya han efectuado anteriormente y de manera magistral. Por ello, remitimos al lector a los numerosos estudios realizados por A. Petitjean en este terreno, auténtico experto en materia teatral y, especialmente, en la obra de Koltès, que sin duda proporcionarán una visión más completa sobre este ámbito específico. Bien al contrario, nuestro cometido en este apartado será identificar aquellas características esenciales del « estilo didascálico » koltesiano –empleando el término acuñado por W. Woloski (2007) –, que lo separan de los modelos clásicos y lo liberan de su subordinación al diálogo y de la exigencia escénica.

Tal y como citamos en el punto dedicado a la estructura textual del drama, para definir el estatus textual de la didascalia, seguiremos la clasificación defendida por ciertos teóricos como Ingarden (1971) o Gallèpe (1997), considerando que toda obra dramática contiene un texto, compuesto de réplicas y didascalias; más un paratexto, que incluye todos los elementos destinados a encuadrar el texto propiamente dicho. De acuerdo con A. Ubersfeld (1996, p. 36), la didascalia comprende aquellos elementos destinados a determinar las condiciones de enunciación del diálogo, jugando un doble rol, como texto que recoge las indicaciones escénicas del autor, y como información complementaria dirigida al lector.



Sin embargo, especialmente desde mediados del siglo XIX, la didascalía se ha liberado paulatinamente de su ortodoxia<sup>171</sup>, hasta nuestros días, en los que tiende a una cierta autonomía con respecto del diálogo y de la exigencia escénica, a consecuencia de una creciente literariedad en su forma, que ha llevado a la crítica a debatir y reinterpretar algunas de sus características clásicas, como su uso meramente exhortativo o la no vocalización en escena. De acuerdo con A. Petitjean (2012, p. 70), en virtud de este creciente interés estético y formal de las didascalías, se produce una narrativización de las mismas, tal es el caso de la producción dramática de nuestro autor y, muy especialmente las pertenecientes a su período de madurez, al que pertenecen dos de las obras que hemos seleccionado, *Combat* y *Quai Ouest*. En este sentido, *Retour* constituye una excepción, ya que se caracteriza por la ortodoxia de sus didascalías, con abundancia de las personales operativas y espaciales. Hemos de señalar, por otra parte, que este gusto por la asimilación de las acotaciones a la forma narrativa –o incluso poética– no es novedoso ni exclusivo de la dramaturgia de Koltès, pues lo conocemos a través de autores como Jarry, Vitrac, Claudel, Duras, o los españoles Valle-Inclán y Lorca. No obstante, este fenómeno es uno de los rasgos definitorios de la dramaturgia koltésiana, en lo que al texto didascálico se refiere.

La cita con la que comenzamos este punto evidencia la voluntad de Koltès de conferir al texto dramático un valor narrativo y, por consiguiente, de incidir en la dimensión de texto que se lee y no sólo que se representa. En este sentido, M. Bakhtin considera que la novela, en tanto que género abierto sobre el mundo plurilingüe, ejerce una influencia liberadora sobre los demás géneros –especialmente el teatral–, formados en épocas de una lengua única, « narrativizándolos »: « Ils deviennent plus libres, plus souples, leur langue se renouvelle aux frais du plurilinguisme extra-littéraire et des strates « romanesques » de la langue littéraire » (1979, p. 444). De este modo, en virtud de la emancipación engendrada por el aporte narrativo, las didascalías koltésianas adquieren autonomía sobre las réplicas que completan el texto dramático, tanto es así que J.-P. Sarrazac las ha denominado « roman didascalique » (2001, p. 109). En estos casos, su finalidad ya no es tanto establecer las circunstancias de enunciación del diálogo, como otorgar un mayor peso específico a la lectura del drama, dada su naturaleza narrativa y descriptiva:

---

<sup>171</sup> « Diderot, Rousseau, Sade, les Romantiques allemands et français vont chercher dans le roman, genre nouveau en plein développement, le modèle d'une réforme possible du drame. Ils en appellent donc à la « romanisation » du théâtre, au libre jeu des modes épiques et dramatiques » (Plana, 2003, p. 43).

Ajoutons que de telles didascalies changent totalement de statut, qu'elles ne sont plus ce texte utilitaire que définissent Patrice Pavis ou Anne Ubersfeld, puisqu'elles deviennent un discours, une autre parole, existant en marge comme en complément du dialogue. (Jolly, 2003, p. 462)

Curiosamente, nuestras dos obras presentan este tipo de acotaciones a su inicio. En *Combat*, se incluyen tres microrrelatos entrecomillados de estilo descriptivo que sirven para introducir y caracterizar los nombres de los tres personajes blancos de la pieza: *le chacal* (Cal), *le Cap* (Horn), y *la lionne* (Léone). De este modo, se avanza cada perfil por analogía con elementos de la naturaleza, antes incluso de desplegar todo el dispositivo dramático por medio de las réplicas del texto:

*« Le chacal fonce sur une carcasse mal nettoyée, arrache précipitamment quelques bouchées, mange au galop, impénitent détrousseur, assassin d'occasion.*

*Des deux côtés du Cap, c'était la perte certaine, et, au milieu, la montage de glace, sur laquelle l'aveugle qui s'y heurtait serait condamné.*

*Pendant le long étouffement de sa victime, dans une jouissance méditative et rituelle, obscurément, la lionne se souvient des possessions de l'amour ».*  
(*Combat*, p. 8)

Por su parte *Quai Ouest* se inicia mediante la inclusión de un texto narrativo que utiliza procedimientos propios del género novelístico, como la participación de un narrador omnisciente y el predominio del *passé simple*, cuyo argumento se desarrolla en una época anterior a la acción de la obra:

*Une aube de tempête de neige, deux ans auparavant, Charles, qui rentrait par le ferry, fut averti par les ouvriers qu'il croisait chaque matin et qui embarquaient pour travailler au port, d'une présence anormal et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar. Il s'y rendit et aperçut une sorte de tas, sombre et immobile, à demi recouvert par la neige, qui ressemblait vaguement à un sanglier mort ou assoupi. Il s'en approcha ; lorsqu'il en fut à deux mètres, la forme se dressa brusquement, grande, épaisse, agitée de tremblements, les yeux brillants et avec une calotte de neige sur la tête ; elle prononça quelques mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent rire Charles qui en retint les dernières consonances, probablement anglaises ou, peut-être, arabes, dont il baptise l'animal. [...] (Quai Ouest, p. 11)*

Idéntico procedimiento se repite en la escena final de *Combat*, titulada *Dernières visions d'un lointain enclos*, que narra la muerte de Cal, abatido por los guardias del campamento, mediante un estilo narrativo-descriptivo que no sólo ofrece indicaciones escénicas, sino que privilegia la función poética de la didascalia, primando una intención más diegética que escénica. De este modo, se proporcionan acotaciones de carácter sonoro acompañadas de adjetivos calificativos especificativos –« bruit mat », « éclat bleu », « appel guerrier et secret », « petit air sifflé », « détonations sourdes » (*Combat*, p. 106) –; e indicaciones corporales, tanto de apariencia como de expresión– « la sueur coule sur son front », « ses yeux sont injectés de sang » (p. 106). La función poética también se pone de manifiesto en las escenas IV y IX durante los encuentros entre Alboury y Léone, en las que se establece una relación metafórica entre las abundantes referencias al paisaje natural y los personajes, de modo que cumplen una doble finalidad<sup>172</sup>, describiendo el entorno africano e interviniendo en la intriga por su efecto en los personajes y en el desarrollo de la acción:

<sup>172</sup> « Voir, par exemple dans *Combat de nègre et de chiens*, comment les références à la nature (chaleur, vent, poussières, insectes...) servent à la fois d'*informants* pour signifier le monde africain et d'agents anthropomorphes susceptibles de jouer leur rôle dans le développement de l'intrigue » (Petitjean, 2011, pp. 300-301).

*Le vent soulève une poussière rouge ; Léone voit quelqu'un sous la bougainvillée.*

*Dans les chuchotements et les soufflés, dans les claquements d'ailes qui la contournent, elle reconnaît son nom, puis elle sent la douleur d'une marque tribale gravée dans ses joues.*

*L'harmattan, vent du sable, la porte au pied de l'arbre. (p. 41-42)*

Un último procedimiento de narrativización textual lo encontramos en los monólogos con apariencia narrativa o « monologues rapportés » (Petitjean, 2011, p. 299) de Abad, Rodolfe y Fak, concebidos tan sólo para la lectura, prueba de la intención del autor de acordar relevancia al texto escrito. Acotados entre paréntesis y entrecomillados, se ignora su enunciador hasta que un narrador anónimo lo indica a su término.

Finalmente, aunque a nuestro entender los llamados « peritextos autoriales » se sitúan fuera de los límites del texto dramático y, por tanto, quedan fuera del ámbito didascálico, conviene mencionar que nuestro autor los añade intencionadamente con el fin de anticipar datos sobre la acción o aportar informaciones complementarias, como se observa en las tres obras de nuestro corpus, mediante distintos procedimientos que ya han sido tratados en este estudio.

En conclusión, este particular uso de la didascalia en Koltès pone de manifiesto su importancia como parte integrante y activa del texto dramático. Su apariencia narrativa le confiere una cierta independencia con respecto de la parte dialogada a la que se yuxtapone, ofreciendo descripciones detalladas en las que se observan las funciones expresiva y poética, e informaciones complementarias de gran valor para favorecer la lectura de la obra. En consecuencia, su decodificación para la puesta en escena plantea un interesante desafío, como subraya A. Ubersfeld: « L'écriture des didascalies est chez Koltès aussi rigoureuse que celle du dialogue, et c'est un piège pour le réalisateur pris entre les impossibilités matérielles et artistiques et les ordres précis » (1999, p. 115).

### **4.3. Dispositivos dramáticos del conflicto en Koltès**

Toda vez que ya conocemos que el conflicto en la obra de Koltès surge a partir de la alteridad, y que ésta posee frecuentemente un componente intercultural, se trata ahora de detectar y clasificar las formas bajo las que se manifiesta la comunicación conflictual. Previamente –a modo introductorio de lo que será el análisis descriptivo de los dispositivos dramáticos–, comenzaremos con unas precisiones acerca del discurso y la violencia, pues ésta supone la negación de aquel, tal es el pensamiento de P. Ricœur –autor de indiscutible protagonismo en estas páginas–, quien señala que el discurso y la violencia son los contrarios más fundamentales de la experiencia humana (1999, p. 138). Por ello, es interesante contrastar el pensamiento ricœuriano con la visión de Koltès, en tanto en cuanto existen acuerdos y controversias entre ambos, como se observa en estos dos textos que comentaremos a continuación:

Ainsi la violence a son sens dans son autre le langage. Et réciproquement. La parole, la discussion, la rationalité tirent elles aussi leur unité de sens de ceci qu'elles sont une entreprise de réduction de la violence. La violence qui parle, c'est déjà une violence qui cherche à avoir raison ; c'est une violence qui se place dans l'orbite de la raison et qui commence déjà de se nier comme violence. (Ricœur, 1999, p. 132)

Le premier acte d'hostilité, juste avant le coup, c'est la diplomatie, qui est le commerce du temps. Elle joue l'amour en l'absence de l'amour, le désir par répulsion. Mais c'est comme une forêt en flammes traversée par une rivière : l'eau et le feu se lèchent, mais l'eau est condamnée à noyer le feu, et le feu forcé de volatiliser l'eau. L'échange des mots ne sert qu'à gagner du temps avant l'échange de coups, parce que personne n'aime recevoir de coups et que tout le monde aime gagner du temps. Selon la raison, il est des espèces qui ne devraient jamais, dans la solitude, se trouver face à face. Mais notre territoire est trop petit, les hommes trop nombreux, les incompatibilités trop fréquentes, les heures et les lieux obscurs et déserts trop innombrables pour qu'il y ait encore de la place pour la raison. (Koltès, 1991, pp. 122-123).

La mayor discordancia entre las posiciones de los dos autores se produce en base a la oposición de ambos conceptos: Ricœur considera la palabra « un proyecto de reducción de la violencia », lo que en cierto modo le enfrenta al universo koltésiano, que mantiene una visión negativa, por la cual el discurso es sólo un medio de posponer la violencia, que termina por surgir de manera inevitable. En este sentido, es especialmente reveladora la afirmación de que la diplomacia –que no es sino el empleo interesado de la cortesía en beneficio propio– supone el primer acto de hostilidad hacia el Otro.

Enlazando con las ideas anteriores, Ricœur defiende que la utilización de fórmulas de agresión en el discurso en detrimento de la violencia física, conlleva una aproximación a la razón; esto es, ésta busca justificarse a través de la creación de enunciados, aunque mediante ellos se pretende, a su vez, terminar con el discurso del Otro: « La violence dans le discours consiste dans la prétention qu'une seule de ses modalités épuise la parole » (Ricœur, 1999, pp. 131-140). Aquí se observa un punto de cierto consenso, ya que en el drama koltésiano el discurso desplaza –o mejor dicho, aplaza– la violencia física, surgiendo en su lugar la comunicación conflictual, que trata de someter al interlocutor a través de todos los medios enunciativos posibles.

Para el estudio de este tipo de comunicación, hemos recurrido a las teorías de U. Windisch (1987), que nos servirán como herramienta fundamental para estructurar el posterior análisis. Según éstas, la comunicación conflictual tiene como finalidad el establecimiento y conservación de vínculos de jerarquía, es decir, la dominación del adversario mediante estrategias que buscan su descalificación, su agresión y, finalmente, su destrucción. Pero, ¿cómo identificar una comunicación de naturaleza conflictual? Bien, Windisch señala que toda comunicación conflictual parte de un desacuerdo previo, a raíz del cual, una de las partes interpela a la otra que, a su vez, expone una réplica. Por lo tanto, la articulación del discurso conflictual se basa en la sucesión de enunciados que expresan oposición de manera recíproca. De este modo, el conflicto verbal se define como un « contradiscurso », pues intenta retomar el discurso del adversario para refutarlo mediante la descalificación (Windisch, 1987, p. 25). Así pues, la comunicación conflictual parte de dos supuestos: el desacuerdo existente entre dos o más interlocutores y la voluntad de perpetuar tales vínculos de desigualdad, excluyendo la posibilidad de acuerdo mutuo.

En el género teatral, dada la singularidad del lenguaje dramático, el discurso conflictual no aparece solamente en los diálogos de los personajes, sino que también las didascalias se revelan como un medio de expresión del conflicto para el autor. Por ello, a continuación abordaremos sus modos de manifestación o dispositivos dramáticos en cada ámbito.

### **4.3.1. Diálogos**

Nos referiremos ahora a la identificación de indicadores lingüísticos que permiten el reconocimiento de la palabra conflictual el texto dramático destinado a la verbalización de los actores. Para identificarlos, partiremos, una vez más, de los estudios de U. Windisch, que distingue entre « *marques discrètes* » y « *stratégies discursives* » (1987, p. 34). Las primeras corresponden a los elementos lingüísticos que denotan oposición en un mismo enunciado o con respecto de otro, pudiendo ser de carácter léxico o gráfico. Dado que el drama koltésiano apenas ofrece rasgos de expresividad gráfica –no se observan mayúsculas, guiones o paréntesis y sólo se recurre al uso de los puntos suspensivos para señalar una interrupción en el discurso y como elemento de tensión<sup>173</sup>–, abordaremos exclusivamente las marcas lingüísticas de carácter léxico.

Todo discurso conflictual necesita de una gran habilidad verbal, que comprende capacidad argumentativa y dominio del lenguaje, destrezas características de los personajes de Koltès. Los interlocutores en este tipo de intercambios son oponentes que buscan desplazar al Otro, mediante un discurso que puede combinar estrategias de autodefensa con otras de ataque o agresión verbal. De este modo, los objetivos del autor de un discurso conflictual son combatir las ideas y los enunciados defendidos por el adversario, hacer triunfar los suyos propios, y lograr compartirlos con un público-testigo interesado o afectado por el mismo conflicto (p. 25). En este sentido, las estrategias discursivas<sup>174</sup>, se constituyen por los medios de tratamiento del discurso adverso que utiliza un locutor:

<sup>173</sup> Pour la ponctuation, c'est aux points de suspension qu'il revient de signaler que la tension monte, comme l'atteste le fait que les personnages se coupent la parole » (Petitjean, 2016, p. 30).

<sup>174</sup> Windisch señala las siete estrategias discursivas más comunes: « le discours rapporté direct (ou citation authentique avec guillemets) ; le discours rapporté indirect (reprise du discours de l'autre sans guillemets en le

Si les *marques discrètes* servent à l'auteur d'un discours conflictuel à présenter le discours de l'adversaire tout en s'en distanciant, les *stratégies discursives* représentent les moyens de traiter ce discours, c'est-à-dire de l'intégrer en le transformant et en le manipulant. (p. 39)

Indicadores lingüísticos y estrategias discursivas son, pues, conceptos íntimamente vinculados que pueden plantear ciertos problemas a la hora de determinar qué elementos del lenguaje dramático koltésiano corresponden a cada categoría. Según la definición de Windisch, entendemos que las estrategias discursivas son aquellos elementos que inciden en la relación que se efectúa entre el discurso manipulador y el discurso manipulado, es decir, que poseen características interactivas que influyen en la organización y el desarrollo de ambos. Siguiendo esta interpretación, dentro de los indicadores lingüísticos del conflicto en Koltès, señalamos los actos de habla, el uso de términos vituperantes, la amenaza y el desafío, la crítica, el reproche y la acusación, y la maldición. Por su parte, en el marco de las estrategias discursivas, incluimos la refutación, la orden, y la ironía y simulación.

#### **4.3.1.1. Indicadores lingüísticos**

##### *4.3.1.1.1. Actos de lenguaje en las escenas de conflicto*

Comenzaremos este análisis de las manifestaciones lingüísticas del conflicto señalando la presencia de actos de lenguaje en el drama koltésiano. En el primer apartado de este capítulo, ya advertimos de la performatividad del lenguaje dramático, siendo frecuentes los diálogos que indican de manera explícita el acto ilocutorio efectuado por un personaje, con ayuda de verbos realizativos en primera persona del singular del presente de indicativo. Dicho de otro modo, el enunciador indica o describe el acto que cumple:

---

transformant) ; les différents formes de négation et de réfutation ; le démasquage ; l'ironie et la simulation ; la représentation fantasmatique ; et la stratégie de la guerre invisible » (1987, p. 39).



FAK. –Je te jure que jamais je n’aurais une idée sans te demander si je peux la garder. Pour l’instant j’ai la tête complètement ailleurs.

CHARLES. –Tu jures que tu me le demanderais ?

FAK. –Bien sûr que je te le jure.

(*Quai Ouest*, p. 38)

Puesto que todos los enunciados poseen valor de un acto<sup>175</sup>, lo mismo ocurre con aquellos que forman parte de las escenas de conflicto, por medio de una palabra que se dirige al Otro, requiriéndole, solicitándole o exhortándole. Los personajes desempeñan numerosos actos de habla en su comportamiento, cuyo valor ilocutivo y efecto perlocutorio dependen de la modalidad de enunciación y de la acogida o respuesta del alocutario, que determina el éxito del enunciado. Así, en el anterior ejemplo la utilización del verbo *jurer* por parte de Fak, el locutor, le compromete a cumplir el acto (fuerza o intención) y a que éste sea beneficioso para el interlocutor (efecto emocional).

Como ya sabemos, las relaciones de los personajes koltesianos se fundamentan en la tensión suscitada entre el deseo de proyección y un irrefrenable temor al Otro, que es la primera causa del conflicto. Por lo tanto, toda escena de conflicto supone el cumplimiento de multitud de actos de habla, que J. Searle (1994) clasificó en cinco categorías. No es nuestro propósito advertir y señalar todos cuantos aparecen en dichas escenas –trabajo ya efectuado por A. Naruk en su tesis doctoral *Comment se dispute-t-on? La gestion des disputes dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès* (2011), atendiendo al vínculo social entre los personajes–, sino que daremos cuenta de su presencia mediante el análisis de una escena representativa. Veamos, pues, en primer lugar, los actos de habla propuestos por Searle:

- **Representativos:** Caracterizados por el compromiso que el hablante adquiere mediante su enunciado. Constituyen actos de habla representativos las sugerencias y las suposiciones, así como los verbos de carácter jurídico.

<sup>175</sup> « Tous les énoncés possèdent intrinsèquement une valeur d'acte, et même les assertions, qui ne se contentent pas de faire savoir à A ce que L pense de X, mais ce faisant à influencer d'une manière ou d'une autre sur la manière de voir de A » (Kerbrat-Orecchioni, 2001, p. 22).

- **Directivos:** Son aquellos cuya finalidad es provocar la reacción del alocutario, intentando ajustar el mundo al lenguaje. Son órdenes y otros actos que ejercen cualquier poder o influencia sobre el alocutario.
- **Comisivos:** Comprometen al locutor a la realización de acciones futuras, por lo que éste debe actuar como señala en su enunciado o, al menos, tener la intención.
- **Expresivos:** Manifiestan o transmiten de manera explícita el estado psicológico del locutor.
- **Declarativos:** Incluyen aquellos enunciados cuya mera enunciación constituye el acto mismo, otorgándoles una realidad previamente inexistente, lo que supone el ajuste automático entre lenguaje y mundo.

Para justificar la presencia de tales actos de habla en nuestros textos, hemos seleccionado un fragmento de una escena de conflicto, perteneciente al segundo acto de *Retour*, con los hermanos Serpenoise como protagonistas, que incluye esta larga réplica de Mathilde:

Eh bien, oui, je te défie, Adrien ; et avec toi ton fils et ce qui te sert de femme. Je vous défie, vous tous dans cette maison, et je défie le jardin qui l'entoure et l'arbre sous lequel ma fille se damne, et le mur qui entoure le jardin. Je vous défie, l'air que vous respirez, la pluie qui tombe sur vos têtes, la terre sur laquelle vous marchez ; je défie cette ville, chacune de ses rues et de ses maisons ; je défie le fleuve qui la traverse, le canal et les péniches sur le canal, je défie le ciel qui est au-dessus de vos têtes, les oiseaux dans le ciel, les morts dans la terre, les morts mélangés à la terre et les enfants dans le ventre de leurs mères. Et, si je le fais, c'est parce que je sais que je suis plus solide que vous tous, Adrien. (*Retour*, pp. 38-39)

La razón por la cual destacamos este enunciado es que en él se observa la existencia de múltiples actos de habla: en primer lugar, averiguamos la repetición de una misma estructura sintáctica —« je (te) défie »—, que constituye un acto comisivo, dado el firme compromiso del locutor (Mathilde) a cumplir con su palabra, contestando al requerimiento efectuado por Adrien en la réplica anterior: « Tu crois, pauvre folle,

que tu peux défier le monde? » (p. 38). Sin embargo, este mismo enunciado puede ser considerado un acto directivo, puesto que por el desafío se entiende la realización de acciones futuras por parte del interlocutor; e incluso declarativo, ya que la enunciación de la expresión « je (te) défie » constituye el acto mismo, de acuerdo con la máxima de Austin « decir significa hacer ».

En el resto de la escena, se manifiesta una predilección por los actos representativos y comisivos, en virtud de las numerosas amenazas que se profieren mutuamente los hermanos: « Je ferai ôter toutes les portes de cette maison, je veux tout voir, quand je le veux; je veux pouvoir entrer partout à l'heure que je veux » (p. 34); « Je la tuerai » y « Cela, tu le paieras, ma vieille » (p. 40). No obstante, también se emplean actos directivos, mediante enunciados con verbos en modo imperativo, empleados para solicitudes o mandatos:

ADRIEN. –Demandez-lui, Maame Queuleu, pourquoi elle en a fait deux.

MATHILDE. –Dites-lui bien que moi, je ne les ai pas faites, on me les a faits.

(p. 35)

Para terminar este breve análisis, conviene advertir la presencia de actos de habla expresivos, en los que el locutor revela su estado de ánimo, como se observa en esta réplica de Mathilde:

Tout m'agace, chez eux, Maame Queuleu, je n'y peux rien. D'ailleurs tout m'agace chez Adrien. Le bruit de ses pas dans le couloir, sa manière de tousser, le ton avec lequel il dit : mon fils ; leurs petites réunions secrètes où les femmes ne sont pas admises. (p. 34)

A. Petitjean advierte la utilización de « verbos parentéticos » (2016, p. 22), por los que el autor acompaña un enunciado determinado de una observación o comentario

con el fin de atribuirle su valor ilocutorio, como se observa en la primera oración del ejemplo anterior: el verbo *agacer* es revelador de un acto de habla expresivo, completado con la expresión *je n'y peux rien*. En este mismo sentido, señala el uso de las didascalias para evidenciar un determinado acto<sup>176</sup>, destacando generalmente las personales de tipo paraverbal –referidas a la prosodia o a la intención– y psicológicas, expresando un estado de ánimo que puede cambiar la fuerza ilocutiva al mensaje. Precisamente, dentro de la teoría de los actos de habla, Searle distingue los llamados « actos de habla indirectos » para dar cuenta de los enunciados cuya fuerza ilocutiva real no se corresponde con la asignada por el verbo performativo.

El problema planteado por los actos de habla indirectos es el problema de cómo es posible que el hablante diga una cosa y la quiera decir, pero también quiera decir algo más. Y puesto que el significado consiste en parte en producir comprensión en el oyente, una gran parte de ese problema consiste en cómo es posible para el oyente comprender el acto de habla indirecto cuando la oración que oye y comprende significa algo más. (Searle, 1977, p. 24)

En los actos de habla indirectos existe, pues, una diferencia entre la fuerza ilocutiva primaria –relacionada con indicadores gramaticales como el verbo– y la fuerza ilocutiva secundaria, que determina la intención real del hablante. En este sentido, los personajes koltesianos, en su particular batalla dialéctica, comunican informaciones a partir de enunciados que realizan actos de habla indirectos; es decir, cuyo mensaje explícito difiere sustancialmente del que realmente subyace:

---

<sup>176</sup> « Il est assez fréquent que le dramaturge se serve des didascalies pour expliciter les actes des discours accomplis par le personnage ou que ces derniers fassent référence mutuellement à des actes de langage qu'ils disent accomplir ou avoir accompli, par exemple sous la forme d'un échange méta-communicatif » (Petitjean, 2016, p. 22).

Accomplir un acte indirect, cela consiste généralement à affirmer, ou questionner, sur l'une des conditions de réussite auxquelles est soumis l'acte en question, c'est-à-dire à effectuer un déplacement, de l'acte lui-même, à l'une ou l'autre de ses conditions de « félicité ». (Kerbrat-Orecchioni, 2001, p. 41)

De este modo, un enunciado interrogativo cuya fuerza ilocutiva primaria es directiva, puede realizar actos de habla expresivos o comisivos, como se observa en los siguientes ejemplos que hemos seleccionado. En el primero, Alboury insulta a Horn después de sentirse engañado por éste en el asunto del cadáver, cumpliendo así un acto de habla expresivo. Este mismo acto se realiza en el último enunciado, en el que Mathilde, ataca indirectamente a Adrien utilizando a su mujer, Marthe. Por último, en el segundo ejemplo, los enunciados interrogativos poseen, en realidad, una fuerza ilocutiva de desafío o amenaza a Rodolfe, pues ponen en duda su autoridad y su capacidad para salir adelante en solitario, realizando un acto comisivo.

ALBOURY. –Comment un homme pourrait se reconnaître dans toutes vos paroles et vos trahisons ?  
(*Combat*, p. 84)

CHARLES. –Où as-tu à aller ? Qu'as-tu à faire encore ? Qui es-tu, vieil imbécil, pour te mêler encore des affaires de la vie ?  
(*Quai Ouest*, p. 74)

MATHILDE. –Adrien, Adrien, est-il vrai que tu as épousé ceci ?  
(*Retour*, p. 16)

Es necesario, asimismo, subrayar la importancia del contexto dialogal, no sólo para explicar el acto de palabra, sino para determinar el origen del conflicto. Así, en el drama koltesiano –especialmente en *Quai Ouest* –, un gran número de disputas surgen a partir de una intervención inicial que contiene un acto directivo, seguida de una réplica que refuta o rechaza el primer enunciado. El conflicto originado aumenta por la repetición de secuencias similares, como se observa en el siguiente fragmento:

CÉCILE. –Dis-moi, Carlos, dis-moi ce que tu comptes faire [...]  
 CHARLES. –Ne m'appelle pas Carlos et fais-moi de l'ombre.  
 CÉCILE. –Arrête de dormir et réponds-moi d'abord.  
 CHARLES. –Je ne dors pas.  
 CÉCILE. –Tu dors toujours quand je te pose une question.  
 CHARLES. –Non, j'y pense.  
 [...]  
 CHARLES. –Ce n'est pas moi qui l'ai sorti de l'eau.  
 CÉCILE. –Si, c'est toi, si, c'est toi, j'ai tout vu de ma fenêtre, il doit payer le fait d'avoir trébuché dans ce trou, Carlos, il faudra bien qu'il paie.  
 CHARLES. –Je ne veux pas que tu m'appelles Carlos.  
 CÉCILE. –C'est ton nom.  
 CHARLES. –Je m'appelle Charles.  
 CÉCILE. – Pas devant Dieu, pas devant dieu, et pas devant moi.  
 (*Quai Ouest*, pp. 40-41)

Finalmente, en lo que respecta a la resolución de las secuencias dialogadas de conflicto, éstas nunca terminan de manera consensuada entre las partes. Bien al contrario, el final se desencadena abruptamente y sin consenso entre los participantes, frecuentemente a resultas de un acto directivo que queda sin efecto perlocutorio:

CLAIRE. –Qu'est-ce que je deviens, alors, moi, là au milieu ?  
 FAK. –Je n'en sais rien, tu dois le savoir toi-même, rien.  
 CLAIRE (*s'accrochant à Fak*). –Ne me laisse pas toute seule maintenant.  
 FAK. –Ne crie pas. (*Il la frappe et il s'éloigne.*)  
 Claire regarde Fak disparaître par la porte de la jetée.  
 (p. 91)

El análisis de los actos de habla es un interesante a la par que vasto terreno, difícil de abarcar en el presente estudio que, no obstante, ha pretendido seleccionar aquellos aspectos que ayudan a ofrecer una perspectiva pragmática del conflicto y la

disputa en Koltès, centrándose en la descripción y el funcionamiento de los actos más representativos.

#### 4.3.1.1.2. *Términos vituperantes*

Incluimos bajo esta categoría las expresiones o términos injuriosos empleados para descalificar al adversario, acentuando la oposición y el conflicto. A. Petitjean subraya la performatividad de estos fenómenos que constituyen «une tendance stylistique qui se généralisera dans nombre de textes dramatiques contemporaines» (2016, p. 28). En efecto, los términos injuriosos y peyorativos componen un rasgo característico del drama koltesiano y revelan una voluntad de dominación del adversario, introduciendo una separación entre el sujeto enunciador y el objeto del insulto.

Las agresiones verbales de los personajes koltesianos se construyen mediante un léxico dirigido tanto a resaltar rasgos morales o psicológicos negativos, como defectos físicos, que a menudo se intensifican mediante la contribución de un adjetivo precediendo al sustantivo. Aunque las tres obras contienen un amplio catálogo de términos despreciativos, algunos personajes presentan una mayor propensión al insulto. El carácter agresivo e inestable de Cal, que vive obsesionado por la amenaza del Otro, es determinante para la producción de un léxico altamente ofensivo. De este modo, en sus *vis-à-vis* con Horn, emplea frecuentemente el término *con* para descalificar a su patrón:

Tes méthodes sont des conneries. (Il donne un coup de poing dans le jeu.) Tu es un con, un vrai con. (*Combat*, p. 68)

Moi, je ne sais pas nager, je me noie, vieux. Et puis, fais gaffe, con, ne te moque pas de moi. (p. 74)

Mais toi tu es un con, un foutu con, patron. Pour l'action, les foutus cons ne servent à rien. (p. 77)

Foutu con. (p. 78)

Asimismo, despliega todo un glosario de términos peyorativos para nombrar a los negros: *nègres*, *boubous*, *bouffeurs de chiens* y *salauds* son prueba irrefutable de la amplia connotación negativa de su lenguaje. Ni siquiera Léone, por la que siente una irrefrenable atracción, queda a salvo de sus ataques, aunque se realizan de forma indirecta, como si se dirigiera a una tercera persona (¿el espectador?): « Cette femme est une voleuse » (p. 47); « Cette femme est écoeurante! » (p. 50).

En *Quai Ouest*, pieza en la que se desarrolla toda una poética del insulto, es difícil destacar a un personaje en particular, dada la cantidad de enfrentamientos en los que se pone de manifiesto la voluntad de dominación y de agresión al adversario mediante la palabra. Monique, personaje que siente un rechazo unánime hacia los demás por su no pertenencia a un lugar al que ha llegado de manera accidental acompañando a Koch, establece una serie de relaciones conflictuales que le llevan a emplear el insulto de manera reiterada. De este modo, se refiere a Claire en múltiples ocasiones como « petite sottie » (*Quai Ouest*, p. 66) y « petite crasse » (p. 96); y a otros como Fak o Charles, como « petit imbécile » (p. 32) y « imbécile » (p. 33), poniendo el acento en la inferior condición social de estos personajes con respecto de la suya.

Por otra parte, los insultos entre los miembros de la familia de inmigrantes son moneda de cambio corriente en sus relaciones, siendo Claire el blanco más fácil por tratarse de la hija menor. De este modo, Rodolfe la califica de « bâtarde » (p. 100), mientras que Cécile se refiere a ella como « idiote » (p. 67), « petite pute » (p. 99) e incluso emplea el español —« idiota » (p. 99) —. Igualmente, Cécile llama a Charles « larve pourrie au soleil » (p. 40) y « larve ignorante, incapable et renégate » (p. 41). Éste, en cambio, parece demostrar más respeto por la figura materna que por la paterna, pues contrasta la ausencia de insultos contra Cécile con una mayor beligerancia léxica contra Rodolfe, al que califica de « vieil imbécile » (p. 74) hasta en tres ocasiones. Por último, la relación conflictual entre Rodolfe y Cécile también se nutre de este tipo de términos por ambas partes, aunque ninguno lo hace directamente en presencia del Otro: mientras Rodolfe emplea el sustantivo *chienne* durante un diálogo con Charles —« C'est une chienne. Cette chienne profite de ce que je peux à peine marcher et que je ne peux plus cracher que des demi-crachats » (p. 93) —, Cécile vuelve a emplear el español para



verter insultos que hacen alusión a la falta de virilidad de un Rodolfe que no ha sabido desempeñar el papel de padre y esposo por su debilidad:

Ese impotente me hizo echar raíces en este país de salvajes, ese castrado me metió en la cama de los salvajes, me hizo fornicar con las larvas, hizo que se acoplara la orquídea con el cardo, y héme<sup>177</sup> aquí reventando en medio de esta mierda. (p. 100).

En *Retour*, en tanto que tragicomedia que favorece el desarrollo de conflictos entre sus personajes, se observa una profusa utilización del insulto y de la agresión verbal al adversario. De este modo, tanto las descalificaciones directas entre interlocutores, como las proferidas hacia un personaje ausente, son abundantes y variadas. A continuación, a modo de resumen, señalamos las características de los nombres y adjetivos vituperantes, así como de las condiciones de enunciación.

- Las interacciones en las que toman parte Mathilde y Adrien son especialmente prolíficas en el empleo de insultos. Mathilde intenta descalificar a su hermano poniendo de manifiesto su apariencia y actitudes primitivas, para lo que emplea el sustantivo *singe* y la comparación « Tu es plus con qu'un gorille » (*Retour*, p. 17). Por su parte, Adrien la califica de « maline » (p. 75) y de « pauvre folle » (p. 38), término que también aplica a Fatima de manera indirecta: « La fille de Mathilde est une folle » (p. 32); « Regardez donc la folle, regardez donc la folle » (p. 75).
- La mayor concentración de términos despectivos se produce en la escena en la que Mathilde rapa el pelo a Plantières. Éste, al verse indefenso ante el ataque de madre e hijo, y con ánimo de ofender a sus adversarios, realiza un discurso plagado de improperios dirigidos a Édouard —« morveux » (p. 28)—; a Mathilde —« brute » (p. 29) e « hystérique » (p. 30)—; a Adrien —« fou » y « traître » (p. 31)—; a Mathieu —« un enfant mou et presque mongolien » (p.

<sup>177</sup> En la edición de *Quai Ouest* que manejamos, el vocablo « heme » aparece acentuado.

30)–; a Fatima y Édouard –« un neveu et nièce malades, dépressifs, épileptiques » (p. 30)–; en fin, al conjunto de la familia –« cambrioleurs » (p. 30) y « famille de fous » (p. 30).

- Escasez de insultos estereotipados de significado ofensivo, solamente presentes en interacciones de carácter secundario: « couillon » (p. 71), « imbécile » (p. 54) e « idiote » (p. 36).

#### 4.3.1.1.3. La amenaza y el desafío

Las amenazas constituyen actos directivos y comisivos, ya que tienen por finalidad ejercer el poder sobre el alocutario, conminándole a realizar una determinada acción, a cuya no ejecución el locutor supedita una acción futura. El éxito ilocutorio del acto depende, pues, del compromiso del locutor del enunciado: éste deberá adoptar una determinada actitud en caso de que el alocutario no cumpla con su demanda. Por tanto, el acto de amenazar se compone fundamentalmente de una orden que el interlocutor ha de realizar, más la mención de las consecuencias que acarrea su no cumplimiento.

Las situaciones conflictuales del teatro koltesiano constituyen el contexto adecuado para el desarrollo de esta estrategia discursiva, que se emplea para poner de manifiesto el poder sobre el adversario y someterle. De este modo, en las tres obras encontramos numerosos ejemplos de amenazas, que podemos agrupar en dos categorías, dependiendo de si el enunciado explicita las consecuencias para el alocutario o no.

ADRIEN. –Parlez donc, Maame Queuleu, ou je vous frappe.  
(p. 85)

ADRIEN (*retenu par Aziz*). –Cela, tu le paieras, ma vieille; cela, tu le paieras.  
(p. 40)

Como se observa en el primer fragmento, el locutor expresa un enunciado performativo por el que demanda al interlocutor la realización de una acción (en este

caso otra enunciación), al tiempo que se obliga a sí mismo a realizar otra en caso de no cumplimiento de su deseo. En el segundo, por el contrario, Adrien amenaza a Mathilde sin determinar de manera explícita las consecuencias.

Por otra parte, es posible realizar amenazas a un tercero no presente en la escena. En el siguiente ejemplo, Alboury utiliza un enunciado condicional para advertir de las consecuencias que acarreará a Cal que Horn no le entregue el cadáver de Nouofia: « Si j'ai pour toujours perdu Nouofia, alors j'aurai la mort de son meurtrier » (*Combat*, p. 90). El condicional es una de las diversas formas de expresión de la amenaza, cuyo indicador lingüístico más frecuente es el verbo en modo imperativo, dado que se trata de un enunciado directivo; sin embargo, otros tiempos verbales como el presente o el futuro también son útiles para su expresión:

CAL. –Ne me traite pas d'imbécile, Horn, plus jamais d'imbécile.  
(p. 99)

PLANTIÈRES. – [...] Je vais prévenir tout le monde, vous serez exclu de l'Office d'action sociale qui vous a fait sottement confiance, et peut-être même serez-vous châtié. Vous paierez cela, Serpenoise ; vous êtes un traître.  
(*Retour*, p. 31)

CHARLES. –Je suis très occupé, je ne peux pas te parler.  
CLAIRE. –Alors donc je cours dire à maman que tu files à l'anglaise avec cette voiture et ce sera un drame terrible.  
(*Quai Ouest*, p. 34)

El acto de desafiar, como el de amenazar, se encuadra dentro de los actos comisivos y directivos, y tiene como finalidad una demostración de fuerza que certifique su posición superior en la interacción. En el punto correspondiente a los actos de lenguaje, señalamos como paradigma de desafío la réplica de Mathilde (*Retour*, p. 38). En éste, no sólo reta a su hermano, sino que hace extensible el desafío a toda la familia y a la ciudad, prueba de su seguridad, determinación y voluntad de someter a todo aquel que se oponga en su camino.

#### 4.3.1.1.4. La crítica

La crítica a los defectos, la conducta o las intenciones del adversario es un indicador lingüístico del conflicto que, a menudo, actúa como desencadenante del mismo. Su objetivo no es otro que la mera agresión verbal del interlocutor, lo que la sitúa junto a otros marcadores del « discurso del odio »<sup>178</sup>, como el reproche o la maldición, que analizaremos a continuación.

En los siguientes ejemplos, se puede comprobar el elevado grado de hostilidad de la crítica, que se desarrolla, una vez más, en el seno de las relaciones familiares, como es frecuente en *Quai Ouest* y *Retour*.

CÉCILE. – C'est la même chose ; comme toujours lorsqu'il y a quelque chose à faire, tu dors encore ou tu dors déjà, comme toujours lorsque je te vois, toujours les yeux fermés, au point que j'en ai oublié la couleur de tes yeux, au point qu'à te voir, je me demande si c'est bien là mon fils à qui j'essaie de parler.

(*Quai Ouest*, p. 40)

ADRIEN. –Tu n'es qu'une femme, une femme sans fortune, une mère célibataire, une fille-mère, et, il y a peu de temps encore, tu aurais été bannie de la société, on te cracherait au visage et l'on t'enfermerait dans une pièce secrète pour faire comme si tu n'existais pas.

(*Retour*, p. 38)

ADRIEN. –Je n'aime pas tes enfants. Tu les as mal dressés. Des enfants, il faut les dresser à coups de taloches et de sages préceptes, sinon ils te chient dans les pattes à la première occasion.

(p. 61)

<sup>178</sup> A. Petitjean (2016, p. 16) recoge estas marcas lingüísticas bajo la denominación de *pathos agressif*, tomando como referencia el trabajo teórico de W. Hallsall, *Figures de la véhémence chez Shakespeare et Hugo* (2003), que distingue dentro de las llamadas *figures de l'antipathie ou de la réprobation*, *l'objuration*, *la percontatio*, *l'acusatio* y *l'ara*, equivalentes a crítica, reproches y maldición.

#### 4.3.1.1.5. *El reproche y la acusación*

Estos dos términos poseen un significado similar que conviene matizar, por lo que acudimos al diccionario. Según Lexis (2002), *reproche* (del latín *repropiare*) significa « blâme que l'on adresse à une personne pour lui exprimer son mécontentement ou pour lui faire honte ». La misma fuente define *accuser* (del latín *accusare*) « représenter [quelqu'un] comme coupable d'une faute ou d'un délit, l'en rendre responsable ». La principal diferencia que observamos tras comparar ambas definiciones, estriba en la finalidad de las acciones: el reproche contiene un propósito de castigo o punición del locutor hacia el alocutario, a la vez que le informa de un estado de ánimo negativo provocado por su acción. En cambio, una acusación carece de otra intención que la simple culpabilización del adversario; por consiguiente, se puede afirmar que todo reproche es una acusación, pero no toda acusación es un reproche.

Estos indicadores aparecen con bastante frecuencia en las escenas de conflicto de nuestros dramas, dada la voluntad de agresión al Otro por medio del lenguaje que sienten los personajes. Siguiendo la clasificación de A. Petitjean (2016), encontramos dos modalidades, según el tipo de enunciado:

- En primer lugar, la *percontatio* o reproches en forma de enunciados interrogativos –forma muy representativa del lenguaje koltésiano–, cuya finalidad es censurar un comportamiento del adversario. Tomemos como ejemplo este fragmento en el que Horn expresa a Léone su malestar por la manera de comportarse ante sus ojos con Alboury, y en el que se también se aprecia la voluntad de avergonzarla:

Quoi? Vous vous conduisez sous mon nez sans la moindre dignité avec ce type et je devrais vous y aider encore ? Croyez-vous que vous pouvez me traiter comme de la merde et que je ne réagirai pas ? Croyez-vous que je suis juste bon à payer, payer et c'est tout, et qu'on peut me traiter comme de la merde ? (*Se tournant vers Alboury* :) [...] Tu te crois donc ici chez toi ? tu me prends pour de la merde ? tu nous prends tous pour de la merde ? (*Combat*, p. 93)

Dado que los ejemplos de *percontatio* en nuestro corpus son numerosos, nos limitaremos a recomendar el paradigmático discurso final de Cécile en quechua, cuya traducción se encuentra en los anexos de la obra (*Quai Ouest*, p. 105).

- Por último, la *acusatio* o acusación en forma de enunciados asertivos, que tratan de culpabilizar al Otro directamente y sin disimulos. En este caso, proponemos dos fragmentos a modo de ejemplos:

MATHILDE. – [...] Mais vous m’avez désignée à la foule, vous m’avez montrée du doigt, vous avez fait cracher sur moi avec vos mensonges, vous m’avez accusée de trahison. Vous. Et même si vous avez oublié, même si le temps a passé, moi, je n’ai pas oublié.  
(*Retour*, p. 28)

ADRIEN. –On ne peut pas abandonner un champ en friche, attendre à l’abri qu’un imbécile le cultive, et revenir au moment de la récolte pour revendiquer son bien. [...] Toi-même, tu as choisi ta part. Tu m’as laissé l’usine par impuissance, et tu as pris la maison par paresse. Mais cette maison tu l’as abandonnée pour fuir je ne sais où je ne sais quoi ; et maintenant, elle a pris ses habitudes sans toi.  
(p. 14)

El primer enunciado presenta una mayor asertividad desde el comienzo, pues Mathilde responsabiliza al interlocutor (Plantières) de los acontecimientos que ha sufrido, lo que lo aproxima de la acusación. Por su parte, el segundo comienza el reproche de una manera más abstracta o indeterminada, mediante la utilización de una imagen —« On ne peut pas abandonner un champ en friche »—, si bien termina dirigiéndose directamente al interlocutor, como se observa por el empleo repetido del pronombre personal de segunda persona *tu*.

#### 4.3.1.1.6. La maldición

Próxima al insulto en cuanto a agresividad, la maldición es una fórmula de imprecación que los personajes emplean para manifestar reprobación y enojo contra alguien, deseándole el mal. Este indicador marca un momento crítico en toda situación conflictual, dada su gravedad y su intención de lesionar moralmente al interlocutor. En este sentido, A. Petitjean advierte de una mayor violencia en acto de maldecir, en el caso de producirse dentro del ámbito familiar: « Le procédé est d'autant plus violent qu'il a lieu au sein de la cellule familiale, comme c'était le cas dans les tragédies antiques » (2016, p. 28). Así, en *Quai Ouest*, la escena de la despedida de Charles y Rodolfe –a la que ya hemos hecho alusión en estas páginas– muestra la frialdad y la indiferencia con que el padre declina conceder su bendición a su hijo:

RODOLFE. – Tu as raison. [...] Mais ma malédiction à moi, elle est comme une poignée de sel que je jetterai dans le thé, et rien ne pourra plus rendre le thé buvable.

[...]

CHARLES. –Alors, je veux, du moins, que tu te souviennes de moi. Seulement cela. Je veux rester dans le souvenir de quelqu'un, comme tu m'as appris qu'il fallait rester dans le souvenir e quelqu'un pour ne pas mourir, même dans le souvenir d'une vieille cervelle comme la tienne. Cela, tu ne me le refuseras pas. Tu ne peux pas me le refuser.

RODOLFE. –Bien sûr que je le peux. J'oublie tout, je n'ai plus de mémoire. D'ailleurs, je t'ai déjà oublié.

CHARLES. –Pourquoi est-ce que tu veux mon malheur ?

RODOLFE. –Parce que je ne te veux rien.

(*Quai Ouest*, pp. 94-95)

#### 4.3.1.1.7. El juramento

La acción de jurar constituye un acto de habla comisivo, pues compromete al locutor al cumplimiento de un enunciado. Como marcador del discurso conflictivo en Koltès es un acto que no se llega a cumplir asiduamente, pues, como cualquier otro, su éxito depende de varios factores, identificados por Austin (1970, p. 80): la existencia de

un contexto de enunciación adecuado, incluyendo personas y circunstancias, y el compromiso de los participantes de respetar el comportamiento consecuente y adoptar las actitudes descritas.

Para ilustrar el fracaso de este acto de habla, hemos recurrido a la siguiente escena, en la que se produce una discusión entre Borny y Plantières, tras sospechar éste último que el abogado quiere desentenderse de la acción terrorista que han planeado conjuntamente. Como se observa, el acto no se realiza ilocutoriamente a causa de la falta de compromiso del alocutario, que se toma a broma el juramento de Borny:

BORNY. –Plantières, je vais vous frapper.

PLANTIÈRES. –Frappez-moi.

BORNY. –Je vais le faire, je vous le jure.

PLANTIÈRES. –Faites, faites, et ne jurez plus.

(*Retour*, p. 50)

En el lado opuesto se encuentran aquellos juramentos cuyo acto de habla se realiza. Aunque el locutor no lo menciona de manera explícita (*je jure que...*), el siguiente ejemplo constituye un acto comisivo por la afirmación solemne del enunciado, que incluye la expresión *quoi qu'il en soit*, de manera que asegura su realización, tal y como sucede al final de la obra:

MATHILDE. –Quoi qu'il en soit, Adrien repartira avec moi, cela est clair dans ma tête, je le voulais, je l'aurai, je suis venu sans, je repartirai avec.

(p. 69)

Por último, señalaremos otros dos tipos de juramento que aparecen en nuestras obras. El primero, se refiere a enunciados o acciones pasadas, por lo que se puede corroborar la realización del acto; es el caso de esta réplica de defensa de Adrien, acusado por Plantières de haberle traicionado ante su hermana.



PLANTIÈRES. –Si, tu m’as trahi, Adrien.

ADRIEN. –Je te jure que non ; non, je n’ai jamais rien dit.

[...]

Je n’ai pas parlé, je le jure sur la tête de mon fils, que j’aime. Il n’y a que vous et moi qui savions. Et Marie.

(p. 31)

El segundo corresponde a enunciados que poseen una intención amorosa, si bien se desarrollan en un contexto conflictual, como la bella declaración de amor que Léone dedica a Alboury. Sin embargo, el acto de habla no llega a realizarse por la no adhesión del interlocutor, que la rechaza propinándole un escupitajo en la cara, imposibilitando así el cumplimiento de los enunciados de la mujer.

[...] Je le jure : lorsque tu rentras chez toi, j’irai avec toi ; quand je te verrai dire : ma maison, je dirai : ma maison. À tes frères je dirai : frères, à ta mère : mère ! Ton village sera le mien, ta langue sera la mienne, ta terre sera ma terre, et jusque dans ton sommeil, je le jure, jusque dans ta mort, je te suivrai encore. (*Combat*, p. 92)

#### 4.3.1.2. Estrategias discursivas

##### 4.3.1.2.1. La refutación

Réfuter, c’est présenter un argument soit comme rejetant ou repoussant une certaine conclusion, soit comme bloquant le mouvement argumentatif qui ferait tirer une certaine conclusion. (Losier, 1989, p. 109)

La primera estrategia de desacuerdo en una situación de conflicto es la refutación, que consiste en rechazar un argumento defendido por un interlocutor. La

refutación contiene diversas marcas que permiten realizar, a partir de su enunciación, un acto ilocutorio concreto, como es el rechazo de un enunciado anterior. En este sentido, se pueden incluir morfemas argumentativos (*pourtant, mais, cependant*, etc.), aunque la negación es el principal elemento dentro de los enunciados refutativos, pudiendo ser descriptiva, si se refiere solamente al contenido de la proposición, o polémica, si expresa una posición diferente a la aportada por el interlocutor (Petitjean, 2016, p. 18). Parece claro, en cualquier caso, que el inmovilismo ideológico del personaje koltesiano le conduce a un rechazo casi sistemático de los enunciados de su oponente, lo que provoca que el conflicto aumente en tensión e intensidad:

HORN. – Filez.

ALBOURY. –Je reste.

HORN. –Je vous ferai sortir.

ALBOURY. –Je ne sortirai pas.

HORN. –Mais vous allez effrayer ma femme, monsieur.

ALBOURY. –Votre femme n’aura pas peur de moi.

(*Combat*, p. 28)

U. Windisch (1987, p. 47) distingue tres tipos de refutación que aparecen en las interacciones conflictuales del teatro koltesiano:

- *Rectificación*

La refutación por rectificación consiste en introducir una modificación en el enunciado previamente pronunciado por un adversario. Este procedimiento es utilizado frecuentemente en el drama koltesiano, dada la abundancia de personajes hábiles en el manejo del lenguaje. En el ejemplo siguiente, Mathieu expresa a su padre su deseo de salir de la casa familiar, intentando mediante el uso del imperativo que éste se lo permita. Adrien, por su parte, retoma los enunciados y opera una alteración de los mismos de manera intencionada, desmontando los argumentos de su hijo:

MATHIEU. –Je veux aller en ville.

ADRIEN. –Mais tu es en ville, Mathieu, mon fils. Notre maison est en plein centre de la ville, tu ne peux pas être davantage en ville que dans notre maison.

MATHIEU. –Je veux prendre l'air.

ADRIEN. –Eh bien, allonge-toi dans le jardin, sous les arbres, et je te ferai porter ici ton café. Il n'y a pas plus d'air dans toute la ville que dans ce jardin.

MATHIEU. –Je veux m'en aller.

ADRIEN. –Eh bien, va-t'en, va-t'en, dans les limites de ce jardin. Et puis, efface de ce visage cet air louche, ou alors dis-moi ce que tu as en tête.

(*Retour*, p. 22)

Un caso similar acontece en esta escena entre Fak y Claire –a la que ya hemos hecho referencia en otras ocasiones– con la diferencia de que los argumentos del locutor son respondidos mediante la negación de los mismos:

CLAIRE. –Je ne veux pas que tu me parles.

FAK. –Je ne veux pas te parler puisque j'ai pas le temps.

CLAIRE. – Je ne veux même pas que tu me regardes, même à toute vitesse je ne veux pas.

FAK. –Je n'ai plus besoin de regarder puisque tranquillement je t'ai déjà regardée et tout sans exception sans même un habit dessus.

(*Quai Ouest*, p. 57)

- *Refutación proposicional*

Es proposicional aquella refutación que se propone desmentir o negar un enunciado adverso mediante la utilización de enunciados explicativos. En su obra *Dire et contredire*, J. Moeschler la define como un acto ilocutorio complejo:

La séquence argumentative est composée d'un argument de contenu q et d'une conclusion de contenu non-p. Si q est argument pour non-p, c'est que son statut vérifonctionnel ne prête pas à discussion [...]. Une réfutation est constituée d'un acte d'assertion non-p et d'un acte de justification q. (1982, p. 132)

En este sentido, Mœschler subraya que no es necesaria la inclusión de una negación explícita en el enunciado refutativo: basta con que exista una contradicción con el primer enunciado, de la que se infiere una conclusión negativa, como se observa en el primer ejemplo, en el que Fak refuta la aserción de Claire mediante un enunciado de tipo condicional:

CLAIRE (*après un temps*). –Je suis très malheureuse.

FAK. –Si tu étais très malheureuse, tu ne dirais pas toujours non. Quelqu'un de très malheureux dit oui et quelqu'un qui dit non est toujours un peu heureux encore.

CLAIRE. –Pourtant je ne suis plus un peu heureuse du tout.

(*Quai Ouest*, p. 60)

Por el contrario, en el siguiente, el enunciado negativo corresponde a una negación polémica, ya que manifiesta la oposición entre dos puntos de vista: Adrien quiere cambiar el nombre a Fatima por vergüenza; Mathilde mantiene una actitud de resistencia, justificando su posición:

ADRIEN. – Fatima ? Tu es folle. Il va falloir me changer ce prénom ; il va falloir lui en trouver un autre. Fatima ! Et que dirai-je, moi, quand on me demandera son nom ? Je ne veux pas faire rire de moi.

MATHILDE. –On ne changera rien du tout. Un prénom, ça ne s'invente pas, ça se ramasse autour du berceau, ça se prend dans l'air que l'enfant respire. Si elle était née à Hong-Kong, je l'aurais appelée Tsouei Taï, je l'aurais appelée Shadémia si elle était née à Bamako, et, si j'en avais accouché à Amecameca, son nom serait Iztaccihuatl.

(*Retour*, p. 16)

- *Refutación presuposicional*

Se centra en la refutación de los postulados o principios sobre los que el interlocutor cree que se basa el discurso del adversario, excluyendo su contenido. Kerbrat-Orecchioni considera que tales conocimientos son « réalités superposées déjà connues du destinataire (évidences partagées ou faits particuliers relevant de ses savoirs préalables) » (2002, pp. 467-469). Una vez más, tomaremos como ejemplo un diálogo entre Fak y Claire, en el que primero la chica presupone el motivo por el que su oponente quiere hacerla pasar dentro del hangar, y después es aquel quien refuta los postulados subyacentes en el discurso:

FAK. –Il ne faut pas avoir peur trop longtemps de suite et il faut bien arrêter une fois d'être petite.

CLAIRE. –En plus, je sais précisément pourquoi tu veux que je passe là-dedans ; et pour cela, moi, je ne veux pas de cela, car je sais très précisément de quoi il s'agit.

FAK. – Si tu es encore petite, tu ne peux pas savoir très précisément pourquoi je veux qu'on passe tous les deux là-dedans, et si tu savais précisément pourquoi on y passerait, alors, tu n'es pas si petite que ça, ne fais pas tant d'histoires, passe et voilà tout.

(*Quai Ouest*, pp. 28-29)

La refutación presuposicional es propia de personajes que ocupan una posición de dominio en una situación de conflicto, como sucede con Fak en la

anterior interacción, pues existe una intención de imposición de su ideología o pensamiento a su interlocutor.

#### 4.3.1.2.2. *La orden*

Hemos comprobado, a través de los actos de lenguaje, que el origen del conflicto en Koltès se manifiesta a partir de un acto directivo (orden o mandato), que el alocutario rechaza cumplir mediante una réplica refutatoria. Las órdenes mediante enunciados de carácter exhortativo suponen una amenaza para el interlocutor, de cuyo comportamiento depende la realización o no del acto de lenguaje. Por ello, la relación de jerarquía de los personajes que intervienen en la interacción resulta fundamental, siendo así frecuente que las figuras paterna o materna, recurrentes en el drama koltésiano, intenten dirigir a su progenie mediante actos directivos, tal es el caso de Adrien con Mathieu y de Cécile con Charles y Claire.

CÉCILE. –File, immédiatement.

CLAIRE. –Je ne vois pas pourquoi je ne chercherais pas la montre, moi, puisque tout le monde la cherche.

CÉCILE. –Tu n’as rien à chercher ici, rentre immédiatement, dors, couche-toi, mélange-toi à ta paille, disparais dans le sommier.

(p. 84)

Sin embargo, la orden no funciona como una estrategia discursiva eficaz en el lenguaje dramático koltésiano, quedando anulado el acto de lenguaje. El siguiente ejemplo, ilustra su fracaso en virtud de la lucha de posiciones jerárquicas mantenida entre Horn y Cal, por la desobediencia de este último, poniendo en duda su rol como responsable de las obras.

HORN. –Laisse-moi faire en premier. Si je ne parvenais pas à la convaincre...

CAL. –Ah ah, partons.

HORN. –Mais que tu sois calme, d'abord ; que, tu arrives à calmer tes nerfs de femme, bon Dieu.

CAL. –Ah ah, partons.

HORN. – Vois-tu, Cal mon petit...

CAL. – Ta gueule. (*Aboiements, au loin ; Cal part comme une flèche.*)

HORN. – Cal ! Reviens, c'est un ordre : reviens !

*Bruits du camion qui démarre. Horn reste.*

(*Combat*, p. 79)

En este sentido, C. Kerbrat-Orecchioni afirma la negociabilidad de las posiciones de los participantes en una interacción, basándose en la existencia de unidades que llama « *relationèmes* » (1995, pp. 69-87), que pueden reflejar las relaciones preestablecidas entre los personajes interactuantes, así como su transgresión o inversión, mediante la manipulación de las mismas. Esta negociabilidad o lucha de posiciones desarrollada por los personajes –en este caso Horn y Cal–, consecuencia de la no aceptación del orden jerárquico por parte de aquel que ocupa la posición inferior en la interacción, determina la no realización del acto de lenguaje acentuando, al mismo tiempo, la situación de conflicto. Si bien se observa el uso de ciertos marcadores jerárquicos que subrayan la posición a priori dominante de Horn –se refiere a Cal como *mon petit* y le insta a calmar sus nervios de mujer–, éste reinvierte la situación mandándole callar y haciendo caso omiso a los consejos de su patrón.

#### 4.3.1.2.3. La ironía y la simulación

La ironía es una estrategia discursiva que muestra un desajuste entre el significado de un enunciado y la intención real del locutor, pudiendo recaer sobre el sentido general del discurso del Otro, su forma, el significado de palabras clave o la transcripción de ciertos fenómenos de entonación. Así, en un contexto de disputa, el objetivo de la ironía no es otro que atacar al interlocutor, mofándose de éste o de sus ideas. El empleo de la ironía sugiere, asimismo, un distanciamiento con respecto de los enunciados del adversario mediante recursos como la antífrasis y la comparación,

mientras que la simulación consiste en aparentar la adhesión a los argumentos defendidos por el interlocutor. Su principal diferencia con la ironía estriba en la ausencia de marcas explícitas, de ahí la importancia del conocimiento del contexto y de la situación extralingüística por parte del último destinatario, el público (Windisch, 1987, p. 60).

Windisch distingue tres tipos de discurso conflictual según su grado de emotividad: el « afectivo-conflictual », fuertemente afectivo y emotivo; el « didáctico-conflictual », débilmente afectivo aunque conflictual; y el « irónico-conflictual », de carácter lúdico más o menos conflictual. El discurso conflictual koltésiano se caracteriza por su elevada carga emotiva, como testimonian la presencia de marcas, de un vocabulario vituperante y de verbos de juicio y restrictivos. Por ello, no existen muchos ejemplos de discurso « irónico-conflictual » en nuestro corpus de trabajo, si exceptuamos *Retour*. Su carácter cómico proporciona algunos enunciados irónicos pertenecientes a personajes secundarios, que no se encuentran involucrados directamente en el conflicto, por lo que su grado de emotividad es menor. Es el caso del primer ejemplo, en el que Marthe se refiere a Adrien y Mathilde mediante antífrasis; y del segundo, en el que Maame Queuleu anima a los hermanos a proseguir y elevar su disputa.

MARTHE (À *Maame Queuleu*). –Apporte-nous quelque chose à boire, pour fêter la réconciliation de ces deux anges.

(*Retour*, p. 34)

MAAME QUEULEU. –Eh bien, oui, frappez-vous, défigurez-vous, crevez-vous les yeux, qu'on en finisse. Je veux aller vous chercher un couteau, pour aller plus vite. [...] Ecorchez-vous, griffez-vous, tuez-vous, une bonne fois, mais taisez-vous, sinon je vous couperai moi-même la langue en la prenant à la racine au fond de vos gorges pour ne plus entendre vos voix.

(pp. 36-37)

La mayor concentración de enunciados irónicos se produce, de manera muy sutil, en el primer *vis-à-vis* entre ambos hermanos a la llegada de Mathilde. El tono



proporcionado por los actores en la representación ayuda a comprender el contexto conflictual al espectador y detectar así algunas marcas de ironía, menos visibles en la lectura del texto. Así, mientras Mathilde declara que sus intenciones son excelentes y niega su deseo de venganza –« Si tu ne m’as jamais fait de mal, pourquoi voudrais-je me venger de toi? » (*Retour*, p. 15) –, Adrien pone en duda la existencia de enemigos de ésta en la ciudad –« Des ennemis, ma sœur? Toi? Dans cette ville? » (p. 13) –, y la invita amablemente a permanecer en la casa familiar.

### **4.3.2. Didascalias**

Ya hemos comprobado que las didascalias son parte significativa del lenguaje dramático koltesiano por su particular estilo y, en muchos casos, por su valor como elemento autónomo dentro del texto. No obstante, la mayoría de las veces, el lenguaje didascálico sirve como complemento necesario de la parte verbalizada del texto, revelándose fundamental para establecer las condiciones de creación y desarrollo de escenas de conflicto, pues permite reflejar el estado de ánimo de los personajes en el transcurso de sus interacciones. Para el análisis de estos elementos afectivos y emocionales, hemos respetado la clasificación propuesta por García Barrientos, que atiende a un elemento paraverbal –relativo al modo de producción del enunciado– y no verbal o corporal –que afecta al desarrollo y a la organización del diálogo.

#### **4.3.2.1. Didascalias paraverbales**

Muchas didascalias paraverbales poseen un estrecho vínculo con las psicológicas, por cuanto el modo de enunciación proporciona información acerca del estado emocional del personaje. De este modo, es frecuente encontrar sustantivos, adjetivos y participios expresando estados de ánimo, además de una indicación sobre la forma de conducta y producción del enunciado.

HORN. – Imbécile.

CAL (*menaçant*). – Ne me traite pas d'imbécile, Horn, plus jamais.

(*Combat*, p. 99)

*Rodolfe, soudain furieux, s'approche de Cécile et tire sa jupe sur ses jambes.*

(*Quai Ouest*, p. 101)

Los elementos paraverbales ofrecen al lector una aproximación acerca del modo en que los personajes afrontan un conflicto, por lo que contienen un fuerte componente emocional y expresivo latente, sin duda, en este tipo de escenas. Como ya hemos afirmado en este estudio, la presencia de didascalias difiere entre las dos primeras obras del corpus y *Retour*, pieza en la que Koltès se muestra más parco en su utilización, privilegiando, sobre todo, las de carácter operativo y directivo. Por ello, hemos seleccionado ejemplos correspondientes a *Combat* y *Quai Ouest*, en los que sí existe voluntad de aportar componentes indicativos de una disputa, así como de explicitar el ánimo de los oponentes, permitiéndoles posicionarse en una relación de dominio:

CÉCILE. –Porte-moi jusqu'à la cuisine, allons, bouge-toi, je ne veux pas rester là.

CLAIRE. –Tu es trop lourde, je ne pourrais pas te porter toute seule.

CÉCILE. – Idiote. (Bas :) Cache-moi, je ne veux pas que Rodolfe me voie, je l'entends rigoler là-dérrière, va me chercher mon châle et cache-moi dessous, je veux avoir l'air d'un petit tas de cailloux. (*En colère :*) Nettoie autour de moi, c'est dégueulasse, va chercher le seau et lave.

(p. 99)

CAL. –Tu aimes rêver, hein ? et tu voudrais me faire rêver aussi, hein ? (*Dur :*) Mais moi, je rêve la vérité, je ne rêve pas des mensonges. (*Il la regarde.*) Cette femme est une voleuse. (*Léone sursauté ; Cal l'attire à nouveau dans ses bras.*)

(*Combat*, 47)

Por otra parte, elementos como la entonación, el ritmo y los silencios, inciden en el desarrollo de las relaciones conflictuales. De este modo, durante la lectura es frecuente encontrar acotaciones como « *silence* », « *pause* », « *après un temps* » o « *bas* », que además de mostrar el grado de intimidad entre los personajes, revelan una cierta « fobia panóptica » (Petitjean, 2014, p. 10), en virtud de la cual estos se sienten observados por alguien más, esa alteridad siempre presente.

#### 4.3.2.2. Didascalias no verbales

Siguiendo las reflexiones de A. Petitjean (2016, p. 34), dentro de las didascalias de contenido no verbal, cabe distinguir la gestualidad comunicacional o kinésica—que informa sobre la actitud y el estado emocional de los personajes a partir de su expresión, posición y movimientos corporales—, de la proxémica y operativa dirigidas a lesionar la integridad física del alocutario, una vez que la comunicación se revela ineficaz. Atendiendo a esta clasificación, señalaremos las formas más habituales de manifestación del conflicto por medio del lenguaje didascálico.

##### 4.3.2.2.1. Didascalias kinésicas o corporales de expresión

- *Miradas de desafío*

Si la mirada ya es un elemento importante en cualquier interacción normal, ya que es considerada un elemento de atención indicador del grado de interés o de atención de un personaje, cuando se trata de una interacción de conflicto, ésta es un factor primordial para determinar la relación de dominación o de sumisión de un personaje con respecto de otro.

CAL. (*avec un clin d'œil*) –Mais ce qu'il a en moins, tu dois le savoir ! (*Il boit.*) Elle sent drôle, cette histoire. (*Il la regarde.*) Qu'est-ce qui l'intéresse, chez toi? (*Appels des gardiens; silence.*)  
(*Combat*, p. 41)

En este fragmento, se observan dos acotaciones referentes a la mirada: el guiño no sólo supone una tentativa de complicidad por la cual bromea con la mujer a propósito de la impotencia de Horn, sino que al mismo tiempo le sirve para situarse por encima de su patrón, destacando su intacta masculinidad y adquiriendo una posición de dominancia tanto sobre aquel como sobre su interlocutora. Posteriormente, Cal la mira para comprobar el efecto de sus palabras y subrayar la posición adquirida.

En el siguiente ejemplo, se utiliza la mirada de manera furtiva para demostrar desinterés, en el caso de Fak. Sin embargo, a la última didascalia correspondiente a Charles se le supone un carácter desafiante, pues éste es consciente de la presencia de Fak y de sus intenciones con Claire.

*Fak regarde Claire et Charles, de loin, en faisant semblant de ne pas les regarder.*

CLAIRE (*retenant Charles par le bras*). –Est-il vrai que tu vas filer avec cette voiture sans prévenir, sans dire adieu, et laissant mère, père, et tous sans adieu ?

CHARLES. –Laisse-moi tranquille, je n'ai pas le temps de te parler. (*Il regarde Fak.*)

(*Quai Ouest*, p. 34)

- *Gestos de rechazo*

Referidos a las expresiones faciales de los personajes, aparecen de forma muy ocasional en forma de didascalias, si exceptuamos la risa y el llanto, por cuanto suponen una transformación gestual del rostro. Ambas son características de las escenas de conflicto y violencia, si bien la risa ha de ser entendida en estos contextos desde un significado de burla o degradación del interlocutor o de un tercero:

HORN (*surgissant de l'obscurité*). –Cal!

CAL. –Patron ? (*Il rit, court vers lui.*) Ah, patron, que je suis content de te voir.

HORN (*faisant une grimace*). –D'où tu sors ?

CAL. –De la merde, patron.

[...]

CAL. –Rien, patron, rien. (*Il pleure.*)

HORN. –Et c'est pour rien que tu es couvert de merde ! (*Il rit*). Bon Dieu, l'imbécile !

(*Combat*, pp. 73-74)

#### 4.3.2.2.2. *Didascalias interaccionales contra un adversario*

- *Proxémicas*

Este grupo se refiere a las didascalias que operan el comportamiento y la evolución de los personajes en el espacio escénico, constituyendo una información complementaria acerca de sus relaciones afectivas. Sabemos que en Koltès, el conflicto se fundamenta a menudo en razones espaciales, de ahí la importancia que le otorga en cada una de sus piezas, siendo la proxémica un ámbito definitorio de las escenas de disputa y de violencia en las que participan varios personajes, como observamos en el siguiente fragmento, en el que se produce un altercado entre Adrien y Mathilde:

*Entre Edouard.*

[...]

*Edouard retient sa mère, Aziz retient Adrien.*

[...]

*Aziz entraîne Adrien, Edouard entraîne Mathilde. Mais ils s'échappent et reviennent.*

Edouard (*entraînant Mathilde*). – Arrête, maman, viens avec moi.

Aziz (*entraînant Adrien*). – Madame, Monsieur, est très en colère. Elle ne sait plus ce qu'elle dit. Personne ne parlerait ainsi, de son père en sachant ce qu'il dit.

*Ils sortent, puis Mathilde et Adrien s'échappent et reviennent.*

(*Retour*, pp. 38-40)

Este tipo de didascalias también son frecuentes en escenas en las que se muestra la tensión existente entre los personajes, bien por la manifestación implícita del deseo –como acontece durante el primer encuentro entre Alboury y Léone –, bien por incomodidad y disgusto de un personaje que se siente acosado, como en las escenas de esta última con Cal. En el primer ejemplo se observan numerosas acotaciones referidas a la mujer, destinadas a reforzar la proximidad entre los personajes: « *s’approchant d’Alboury* »; « *Elle s’approche de l’arbre* »; « *Elle se penche vers lui* »; « *Elle cesse de bouger* »; « *Elle le touche sans le regarder* »; « *Elle le lâche* » (*Combat*, pp. 42-44). En la otra escena, a diferencia de la anterior, las didascalias que indican un movimiento hacia el otro personaje corresponden a Cal en su mayoría: « *Prenant Léone par le bras* »; « *Prenant Léone dans ses bras* »; « *Cal l’attire à nouveau dans ses bras* »; « *la rejoignant* »; « *Cal la tient très fort* » (pp. 44-51). Léone, por su parte, efectúa generalmente un movimiento de repulsa como respuesta: « *Elle se relève* »; « *Elle le repousse* »; « *elle finit par s’enfuir* » (pp. 50-51).

Por último, Koltès utiliza estas didascalias al final de las disputas, que suelen terminar con la salida de al menos uno de los contendientes, indicando nominativamente quién debe realizar la acción: « *Charles sort* » (*Quai Ouest*, p. 48); « *Rodolfe s’éloigne dans le hangar* » (p. 72); « *Adrien et Aziz sortent* » (*Retour*, p. 40).

- *Kinésicas de agresión*

Estas didascalias se utilizan cuando los enunciados degeneran en violencia física, sirviendo como apoyo descriptivo del estado emocional de los participantes y una mejor comprensión de la escena. Son numerosas las que se refieren a bofetadas y golpes, especialmente en *Retour*, donde pueden aportar conscientemente un efecto de comicidad:

MATHILDE (*À Adrien*). –J’ai dit: l’idiote. Elle est ivre morte. Elle va vomir sur mon tapis.

*Adrien la frappe.*

MAAME QUEULEU. –Aziz, Aziz ! (*Mathilde frappe Adrien.*) Edouard, Aziz, au secours ! (*entre Aziz.*) Aziz, sépare-les. Allons, bouge-toi. Qu’est-ce que tu attends, Aziz ? Remue-toi.

(*Retour*, p. 37)

*Adrien s’approche de Mathieu et le gifle.*

MATHIEU. – Et pourquoi devrai-je me laisser gifler, alors que je saigne de partout ?

ADRIEN (*qui le gifle une seconde fois*). – En voilà une seconde qui annule la première. C’est une vieille loi de l’Evangile.

(p. 77)

A menudo, en el drama koltésiano, la violencia que se desencadena al final de la pieza se describe por medio de didascalias de extensión variable, que subrayan el inevitable desenlace y el mantenimiento del conflicto. Así, en *Quai Ouest* se intercalan diversas acotaciones de carácter kinésico en las últimas réplicas:

*Abad ramasse la kalashnikov, la met en position du coup par coup, tire un coup sur le fleuve. Rugissement d’une vague en réponse. Fak fait basculer le corps dans l’eau. Sirène d’un bateau, au loin.*

[...]

*Abad tire sur le fleuve. Il provoque une petite tempête. Il pleut.*

[...]

*Abad dirige l’arme sur Charles et tire.*

(*Quai Ouest*, pp. 103-104)

En *Combat*, por el contrario, la escena XX se compone casi exclusivamente de una didascalia de estilo narrativo –interrumpida por un enunciado

correspondiente a Léone—, que no obstante incluye numerosas indicaciones kinésicas:

*Cal est d'abord touché au bras ; il lâche son fusil. En haut d'un mirador, un garde abaisse son arme ; d'un autre côté, un autre garde lève la sienne. Cal est touché au ventre, puis à la tête ; il tombe.*

[...]

*Auprès du cadavre de Cal. Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents. Horn ramasse le fusil tombé à terre, s'éponge le front et lève les yeux vers les miradors déserts.*

(*Combat*, pp. 107-108)

#### 4.4. Conclusión

Este último capítulo nos ha permitido aproximarnos a las formas de expresión del conflicto a través del lenguaje en la dramaturgia de Koltès. La comunicación conflictual es parte fundamental de su universo teatral, pues responde a un conflicto interno propio del héroe koltesiano: la dicotomía entre la irrefrenable necesidad de establecer un vínculo con el Otro, y la necesidad de terminar con él, en razón del miedo que le suscita. Así, la obra de Koltès ofrece una perspectiva pesimista acerca de las relaciones humanas e ilustra la tragedia del lenguaje, que se demuestra inútil para el entendimiento y el acuerdo, pues la comunicación con ese Otro se revela imposible.

El personaje, tan hábil en el manejo de la palabra como temeroso del conflicto, se ve abocado a negociar para posponer el enfrentamiento mediante la diplomacia. Sólo cuando esta falla, se hace necesaria la elaboración de un contradiscurso destinado a retomar el discurso del oponente, mediante estrategias destinadas a descalificarlo y someterlo, presentes tanto en el ámbito dialógico como didascálico. En este sentido, con la ayuda de un importante apoyo teórico, hemos identificado dichas estrategias, así como la presencia de una palabra conflictual bajo diversas formas, permitiéndonos diferenciar la disputa, de otros tipos de comunicación, dentro del texto dramático.



Por último, debemos referirnos de nuevo al componente intercultural del lenguaje, dada su relación con el tema principal de nuestro estudio. Se trata de la inclusión de lo que hemos dado en llamar una « lengua-otra » como máximo exponente de la diferencia y de la alteridad, que se repite en las tres obras de nuestro corpus. El recurso y la utilización de lenguas extranjeras por parte de ciertos personajes pone de manifiesto el choque de culturas existente en la sociedad actual, como elemento característico de la alteridad, a la par que origina extrañeza en el lector/espectador, quien, incapaz de acceder al significado de los enunciados, debe valorar los aspectos sonoros, como el ritmo, el acento o la musicalidad de la lengua en cuestión. En este punto, hemos constatado la influencia de las teorías de Derrida, quien antepone la multiplicidad lingüística a la transparencia, y de Glissant, en cuanto a la criollización producida por la conexión horizontal entre varias lenguas. Aunque en el drama koltésiano esta multiplicidad idiomática no asegura la relación intercultural, con la inclusión de una palabra mestiza, a partir de nuevas voces y acentos en el habla francesa, el autor reivindica una lengua criolla, híbrida, que se constituye en paradigma de la poética de la relación.

## Conclusiones

Je reste persuadé que la vie est ce qu'on fait et qu'il n'est pas d'âge qui soit particulièrement malheureux –si ce n'est celui où l'on abandonne la partie – et on peut l'abandonner à tout âge. Je trouverai la vie laide le jour où je me mettrai assis et ne voudrai plus me relever. [...] Il me semble que je ne pourrai pas dire, plus tard, d'un air désabusé : « Ah ! Si j'avais vingt ans ! » ; je ne crois pas non plus que je pourrais gémir en disant : « Vingt ans : une bien triste période... ». Je ne souhaite qu'une chose : c'est d'être capable toute ma vie de prendre des risques et ne jamais vouloir m'arrêter en chemin. N'est-ce pas cela, « avoir toujours vingt ans » ? (*Lettres*, cuarta de portada)

El objetivo inicial de este estudio fue ofrecer una aproximación a la obra de esta figura mayor de la dramaturgia contemporánea desde las nociones de identidad, alteridad y conflicto que, en los últimos años, han ido adquiriendo una posición central en el ámbito de los estudios literarios y en la teoría de la cultura, en tanto que ejes de comprensión de las nuevas estructuras de convivencia que rigen las sociedades globalizadas. Esta aproximación nos ha permitido poner de relevancia el carácter anticipatorio o premonitorio de la obra de Bernard-Marie Koltès en lo que se refiere a estas cuestiones, e incidir en la vigencia absoluta de estos textos dramáticos, en el carácter infinitamente actual de la visión que nos ofrecen

Para llevar a cabo este estudio, nos hemos centrado en tres obras emblemáticas de los distintos registros koltesianos que condensan de modo ejemplar los principios de carácter poético y nocional que sustentan la concepción de la alteridad en su articulación constantemente dialéctica cerrada a toda síntesis (re)conciliadora. El análisis de estas obras nos ha permitido localizar los principios nucleares de esta singular poética de la alteridad que podrían servir de emblema de las tensiones que atraviesan el conjunto de la obra. De este modo, a lo largo de este estudio, hemos comprobado cómo Koltès utiliza los elementos propios de la dramaturgia para poner en relieve el conflicto con el Otro, estableciendo un sistema de oposiciones o « poética de contrarios » (Bernard, 2010).

Comenzamos destacando la concepción del espacio como territorio al que el personaje se mantiene ligado ineludiblemente por la fuerte carga semántica de aquel. En este sentido, la espacialidad adquiere un valor metafórico del conflicto con la alteridad, a partir de un proceso recurrente en la dramaturgia koltesiana, consistente en la intrusión de personajes extraños en un territorio determinado que perturban o amenazan el orden establecido. El espacio deviene un elemento fundamental en las dinámicas de confrontación y afirmación de la identidad del sujeto dramático en tanto que demarcación y defensa del territorio frente a la amenaza, la intrusión o la apropiación por parte del Otro. Así, en el espacio se escenifican las dialécticas del conflicto con la alteridad proyectándose sobre distintas esferas: la intersubjetiva, la sociológica y la intercultural. Caracterizado por fronteras tangibles o intangibles, el espacio pone en juego distintas estructuras de demarcación de los territorios: centro-periferia, dentro-fuera... sin embargo, esta confrontación de espacios no conduce a la disolución de las fronteras, a la creación de un espacio de cruce y de intersección, sino que hace prevalecer la experiencia de división y de no pertenencia, pues el territorio no puede hacerse propiedad común.

En el plano de la temporalidad, se subraya el encuentro con la alteridad mediante recursos como la hibridación de pasado y presente, tiempo real y tiempo mítico, como dimensiones inconciliables que inciden en la fractura interior del sujeto dramático. El tiempo se concibe como un elemento definitorio de la formación identitaria del personaje, mediante la introducción de una estructura cíclica que define y completa la identidad de la figura dramática, como se manifiesta en el encuentro de una dupla de personajes que desempeñan un mismo rol en un mismo espacio, pero en distintas temporalidades.

El personaje, constituido por un sistema de fuerzas en interacción que operan igualmente en las relaciones interpersonales, encuentra su vía de construcción identitaria en la confrontación con el Otro a través del lenguaje, como se observa no sólo en los duelos verbales, sino también en la elaboración de discursos monologados que narran las circunstancias vitales del individuo, que se define en tanto que « identidad narrativa ». El héroe koltesiano es frecuentemente un ser marginal o excluido que sufre una inversión de su incuestionable dimensión mítica, como se confirma, de uno u otro modo, en cada obra de nuestro corpus –baste citar la singular

asimilación de ciertos mitos de factura clásica como Antígona o Eurídice, así como otros de carácter religioso y de tradición popular.

La voluntad de subrayar la diferencia y el conflicto que provoca el choque con una alteridad se concreta particularmente en la figura del *étranger*, signo distintivo de la dramaturgia de Koltès, que supone la negación de los hechos intercultural y transcultural, por cuanto su presencia demuestra la imposibilidad efectiva de convivencia entre culturas. No existe reconocimiento ni voluntad integradora de la alteridad que representa el *étranger*, pues por su propia condición de extraño resulta amenazante para la identidad del «yo»; no obstante, los personajes mantienen su necesidad de proyección hacia ese Otro como elemento primordial para su construcción identitaria y para satisfacer su propia necesidad de consuelo. Así pues, el drama koltésiano insiste en el componente cultural de la diferencia y en la consecuente imbricación entre alteridad y *étrangeté*, de acuerdo con Lévinas; o lo que es lo mismo, certifica la relación entre el conflicto con el Otro y el conflicto intercultural.

Esta dramaturgia privilegia notablemente la confrontación de dos personajes contrarios por medio del lenguaje. En efecto, la palabra, siendo constitutiva de identidad, existe como consecuencia de la presencia del Otro en tanto que locutor al que va dirigida; sin embargo la verdadera tragedia reside en la imposibilidad de entendimiento. De este modo, basándonos en elementos propios del análisis conversacional, hemos comprobado que en el universo dramático de Koltès el lenguaje no favorece la relación; bien al contrario, desarrolla una «poética del conflicto» que revela la crudeza y la violencia inherentes a las relaciones humanas, que se hace patente no sólo en la dimensión de la representación, sino en la propia textualidad de la obra, en las partes no representables. Ésta sufre una narrativización como consecuencia de la inclusión de monólogos narrativos en su parte textual y del estilo narrativo-descriptivo de su parte didascálica, ofreciéndose como un texto con un cierto carácter «transgenérico», pues puede ser leído además de representado.

Nuestro estudio nos lleva a incidir en la modernidad extemporánea de la obra de Koltès. De una parte, hemos observado la conjunción de un cierto clasicismo en la factura formal de las obras, en la construcción de la acción y de los personajes, que señala la voluntad de inscribir la obra en la gran tradición de la tragedia, con una hipermodernidad discernible en una acendrada voluntad de transgresión y de innovación

que escapa a la categoría de lo postmoderno. Y ello porque la dramaturgia koltésiana carece de los rasgos definitorios de la llamada postmodernidad, como la ironía metaficcional, la autorreferencialidad, el desvanecimiento de la instancia autorial o la disolución de la identidad de los personajes. Si el drama de Koltès da cuenta de la crisis del sujeto moderno característica de la literatura contemporánea, no deja de afirmar la voluntad *de ser* del sujeto dramático, su imperiosa necesidad de afirmar su unicidad y su diferencia frente al Otro y contra el Otro. Esa radical necesidad de autoafirmación y singularización del «yo» dramático confiere a la dramaturgia de Koltès una modernidad particular a contracorriente de su época. Lejos de consignar su disolución en las estructuras del lenguaje, la obra de Koltès afirma la supremacía del sujeto dramático en su tenaz defensa de la propia individualidad, en su disponibilidad absoluta para enfrentar de cara el conflicto, desafiando todo límite y toda norma que puedan reducirlo o someterlo. Así, frente a la desconfianza hacia el valor referencial de la palabra característica de la época contemporánea, la poética koltésiana confía al acto de habla el poder expresar la voluntad férrea de individuación que determina al personaje en la insistente necesidad de confirmación de la propia identidad. Su particular concepción de la figura dramática recupera, en cierta medida, la unilateralidad irreducible de los caracteres como condición de lo trágico, que lleva a la inevitable colisión con el Otro y nos confronta con la extrañeza de las determinaciones y elecciones de los sujetos dramáticos que no se dejan reducir a la racionalidad interpretativa.

La tensión ideológica implícita en el drama koltésiano lo entronca con algunas de las corrientes del pensamiento dominantes de la segunda mitad del siglo XX. Así, el grueso de sus obras puede explicarse a través de la hermenéutica de Ricœur, si bien nos encontramos en el polo negativo de la filosofía del Otro, puesto que Koltès afirma la imposibilidad de reconocer la alteridad, sin dejar de consignar la paradójica necesidad de ese otro a la vez como límite absoluto del «yo» y como condición indispensable para el reconocimiento del «sí mismo». Por otra parte, si bien la obra de Koltès se sustrae de lo que se ha dado en llamar posmodernidad, a menudo asociada a la filosofía de la deconstrucción, algunos aspectos que han sido objeto de nuestro análisis vienen a confluir con las teorías deconstructivistas de Deleuze y Glissant. De nuevo, en lo que se refiere al personaje, pues el individuo toma la alteridad como elemento definitorio de su campo de percepción, luego estructurador de la realidad; pero también por su filiación a

un *topos* determinado y la confrontación de lugares opuestos, lo que constituye una prueba definitoria de su adhesión a la concepción deleuziana del espacio como generador de diferencia. Su conexión con los postulados deconstructivistas se refleja, asimismo, en la introducción de una alteridad lingüística, que pone de relieve el concepto de « identidad rizomática » introducido por Glissant, que aboga por la yuxtaposición cultural a partir de la destrucción del principio de filiación a la tierra o raíz única. La dramaturgia koltésiana insiste en la categoría de lo multicultural, puesto que tal yuxtaposición implica una homogeneidad y una separación de las culturas particulares, negando la imbricación y el mestizaje. Por tanto, el consecuente multilingüismo propio de sus obras no sólo posee un objetivo poético, basado en la musicalidad de una lengua carente de significado para el receptor, sino que busca un efecto de extrañeza cuyo último fin es la desterritorialización y el consiguiente establecimiento de vínculos entre las diferentes lenguas, que posibiliten una verdadera poética de la relación. Así, siendo inasequible en el plano de las relaciones intersubjetivas o interculturales, la única posibilidad de asimilación o conciliación de la alteridad se da en el plano poético, más allá del lenguaje racional de la comunicación.

Si en la tradición clásica, la tragedia resulta de la confrontación con la alteridad absoluta de una fatalidad transcendente más allá de lo humano –*fátum* o *hado*– y cuyo carácter intratable inspira temor y horror, en Koltès esa alteridad con la que es imposible negociar está entrañada en la propia humanidad, y no en algo transcendente a ella: la tragedia inmanente del propio sujeto incapaz de trascender su subjetividad y de llegar al Otro. El tema central de la obra de Koltès es, pues, una alteridad, que al convertirse en un asunto propiamente humano inmanente, se significa en términos de conflicto de convivencia-supervivencia –esto es, del sujeto consigo mismo y del sujeto con el Otro–, señalando la imposibilidad de una comunidad y entrando de lleno en la problemática de la interculturalidad, que la teoría de la cultura ha situado en el centro de su reflexión.

Sin resolución posible, el conflicto no puede llegar a la (re)conciliación por medio de la renuncia efectiva de una de las partes a su parcialidad, y por lo tanto, como diría Ricœur – no es capaz de producir « el perdón » por el que se da el verdadero reconocimiento recíproco del uno y del otro (1990, p. 288). Por ello, los sujetos trágicos de Koltès serán privados de la « certitude de soi » (Ricœur, 1990, p. 289). La

dramaturgia de Koltès preserva así lo que Steiner llamaba el fondo agonístico de la experiencia humana en tanto que condición indispensable de lo trágico, desprendido aquí de toda trascendencia, inserto en la horizontalidad de las relaciones humanas recluidas entre fronteras para decir interminablemente su deseo inalcanzable de abolir esas fronteras.

Como apunte final a estas conclusiones y, por ende, a esta tesis doctoral, no podemos dejar de argumentar la inclusión de la cita con la que iniciamos este capítulo. Ésta, además de condensar el pensamiento vital de Koltès en apenas cuatro palabras – *avoir toujours vingt ans* –, explica el mismo espíritu que nos ha conducido a realizar este estudio: ser capaz de tomar riesgos toda la vida y no querer nunca detenerse en el camino. Por ello, una vez llegados al final de este estudio, y gracias al aprendizaje adquirido, es momento de valorar posibles nuevos desafíos profesionales que han surgido a raíz de nuestra labor investigadora, relacionados con el teatro en toda su extensión, como la dirección escénica, y más particularmente referidos a la obra de Bernard-Marie Koltès, como la traducción al castellano de las obras de nuestro corpus.

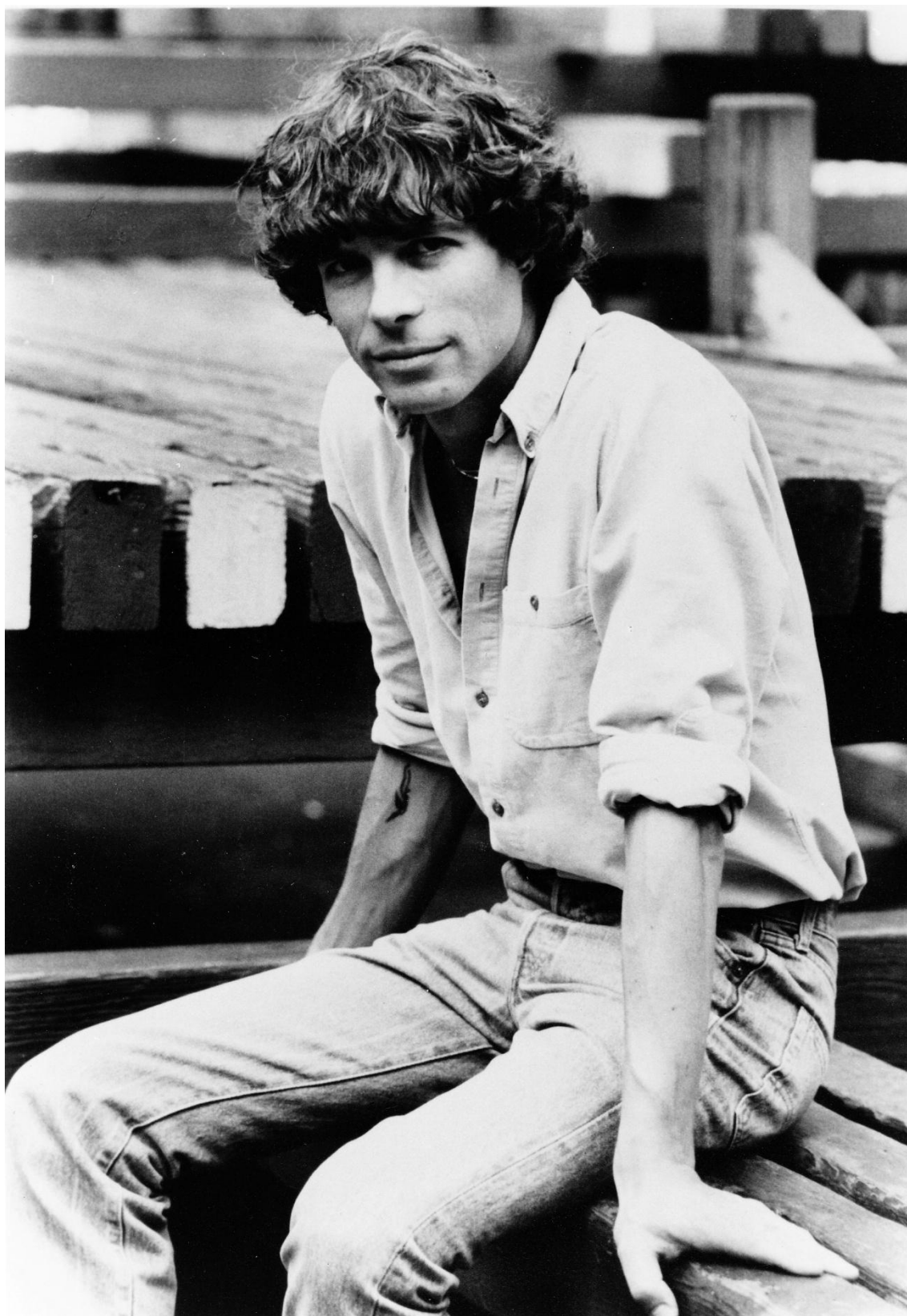
## **Anexo I**

### **Cronología vital de Bernard-Marie Koltès**

Il aura eu la vie de son art. Ma vie dans l'art. Il aura suivi ses personnages. Fuite de la France, loin de la province, juste avant les forêts, puis établissement dans ses Afriques et dans ses Amériques, puis retour au désert et chute du toit dans le soleil. (Regnault, 1999, pp. 186-188)

Como apuntábamos en la introducción, la producción literaria de Bernard-Marie Koltès se encuentra íntimamente ligada a su corta pero intensa vida, por cuanto sus numerosos viajes y experiencias poseen una notable influencia sobre su escritura. Creemos necesario, pues, esbozar unos breves apuntes sobre su trayectoria vital, que hemos recopilado a partir de los elaborados por Y. Ciret en el número 5 de la revista *Théâtre Aujourd'hui*, (1996, pp. 194-198), más los indicados en la página web oficial del autor ([www.bernardmariekoltes.com](http://www.bernardmariekoltes.com)), que permitan al lector aproximarse a la figura de este excepcional dramaturgo.





*Figura 2.* Bernard-Marie Koltès en Nueva York, 1983. (Foto cortesía de François Koltès)

**9 de abril de 1948.** Nacimiento en Metz, en el seno de una familia católica de clase media. Hijo de un oficial militar, a menudo ausente a causa de la guerra, primero en Indochina, después en Argelia.

**1958.** Durante la guerra de Argelia, es internado en la escuela jesuita de Saint-Clément, situada en pleno barrio árabe de Metz.

**1968.** No toma parte activa en ninguno de los movimientos de mayo. Primer viaje a Nueva York, con una amiga, donde descubre los *docks* del Hudson, lugar en el que situará *Quai Ouest* casi dos décadas después.

**1969.** A la edad de 20 años, deja su ciudad natal y se establece en Estrasburgo. Allí asiste a una función de *Medea*, de Séneca, quedando especialmente fascinado por la actriz Maria Casarès. Esta representación será decisiva para su decisión de dedicarse al teatro.

**1970-1973.** En Estrasburgo escribe y monta sus primeras obras: *Les Amertumes*, basada en *Infancia*, de M. Gorki; *La Marche*, inspirada en el Cantar de los cantares; *Procès Ivre*, adaptación de *Crimen y Castigo*, de F. Dostoievski; *L'Héritage* y *Récits morts*. Al mismo tiempo, funda su propia compañía teatral, le Théâtre du Quai, e ingresa en la Escuela del Teatro Nacional de Estrasburgo que dirige Hubert Gignoux.

**1973-1974.** Viaja a la URSS y a su vuelta se inscribe en el Partido Comunista, del que se desvinculará posteriormente, en 1979. Dirige el largometraje *La Nuit perdue*, basada en la pieza *Récits morts*.

**1974.** Comienza la escritura de *La Fuite à cheval très loin dans la ville*, su única novela, inspirada en Estrasburgo, y metáfora de la droga como medio de evasión de la realidad.

**1975-1976.** Tentativa de suicidio. Droga y posterior desintoxicación. Se instala en París.

**1977.** Estreno en Lyon de *Sallinger*, bajo la dirección de Bruno Boëglin. También estrena el monólogo *La Nuit juste avant les forêts* en el festival Off de Aviñón.

**1978.** Viaja por América latina (Guatemala y Nicaragua) y, posteriormente es invitado por un amigo a Nigeria. Este último viaje será decisivo para la concepción de *Combat de nègre et de chiens*.

**1979.** Viajes a Mali y Costa de Marfil. Descubrimiento tardío de uno de sus escritores preferidos, J. Conrad. Conoce a Patrice Chéreau, director teatral que llevará al escenario sus grandes obras.

**1981.** Se estrena *La Nuit juste avant les forêts* en la Comédie Française (Petit Odéon), bajo la dirección de Jean-Luc Boutté y Richard Fontana.

**1983.** Se inaugura el Teatro Nanterre-Amandiers, dirigido por Chéreau, con la puesta en escena de *Combat* (con M. Piccoli y Philippe Léotard). Comienza a padecer los primeros síntomas del VIH.

**1984.** Viaja a Senegal. Publicación de su novela *La Fuite à cheval très loin dans la ville* en Éditions de Minuit.

**1985.** Escribe el guión *Nickel Stuff*, inspirado por John Travolta.

**1986.** Estreno de *Quai Ouest* en Nanterre-Amandiers, dirigida por Chéreau (con Maria Casarès, Jean-Marc Thibault, Jean-Paul Roussillon, Catherine Hiégel e Isaach de Bankolé). Se presenta su obra *Tabataba* en el festival de Aviñón, dirigida por Hammou Graïa.

**1987.** Chéreau dirige *Dans la solitude des champs de coton* (inicialmente con Laurent Malet e Isaach de Bankolé, después con el propio Chéreau remplazando a éste en el papel de Dealer), en Nanterre.

**1988.** Traducción de *Winter Tale*, de Shakespeare, para una puesta en escena de Luc Bondy en Nanterre. Escritura de *Le Retour au désert*, que P. Chéreau estrena en el Théâtre du Rond Point de París, obteniendo un éxito considerable. Sus ingresos, por vez primera, le permiten vivir con holgura, después de años en los que recibía ayuda económica de sus amigos. Se reafirma en su pensamiento anti-occidental. Fascinación por el asesino en serie Roberto Succo, en quien se inspirará para crear su obra *Roberto Zucco*, terminada este año y puesta en escena por Peter Stein en 1990 en la Schaubühne de Berlín.

**1989.** Durante los últimos estadios de su enfermedad, viaja a Guatemala y México, ya muy débil. Viaje a Lisboa para comenzar la escritura de un guión acerca del tráfico de marfil entre África y Europa, pero se ve obligado a regresar a Francia por su delicado estado de salud.

**19 de abril de 1989.** Muere en París a los 41 años de edad a causa del SIDA, y es enterrado en el cementerio de Montmartre, dejando inacabada *Coco*, una obra sobre Coco Chanel, que será incluida junto con *Tabataba* en la edición de 1990 de *Roberto Zucco*, por Éditions de Minuit.



## **Anexo II**

### **Obras de Bernard-Marie Koltès representadas en España**

Fuente: Centro de Documentación Teatral ([www.teatro.es](http://www.teatro.es))

***Combat de negre i gossos*****Temporada:** 1988**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.**Producción:** Carme Portaceli.**Ficha artística:** Dirección escénica: Carme Portaceli. Escenografía: Antoni Bueso. Vestuario: César Oliva. Intérpretes: Alain Mouckeytou, Andreu Benito, Emma Vilarasau, Ibrahima Daïllo, Joan Miralles, Molay Jaju y Seyko Jaythe. Estreno: 27 de septiembre de 1988 en la Sala B del Mercat de les Flors de Barcelona.***Combate de negro y de perros*****Temporada:** 1990.**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.**Producción:** Centro Dramático Nacional, CDN.**Ficha artística:** Dirección: Miguel Narros. Escenografía y vestuario: Christophe Schubiger y Katrin Ferler. Intérpretes: Alain Lakusa, Sancho Gracia, Pilar Bayona y Antonio Valero. Estreno: 25 de abril de 1990 en el Teatro María Guerrero de Madrid.***En la soledad de los campos de algodón*****Temporada:** 1990.**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.**Producción:** Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.**Ficha artística:** Dirección: Guillermo Heras. Intérprete: Joaquín Hinojosa, Gabriel Garbisu. Estreno: 1 de junio de 1990 en la Sala Olimpia de Madrid.***De noche justo antes de los bosques*****Temporada:** 1992.**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.**Producción:** Proyecto Madrid Escena (P.M.S.)**Ficha artística:** Traducción: José María Marco. Dramaturgia, dirección e Intérprete: Pedro María Sánchez. Estreno: 6 de febrero de 1992 en el Teatro María Guerrero de Madrid.***Roberto Zucco*****Temporada:** 1992.**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.**Producción:** Grupo Urbe.**Ficha artística:** Dirección escénica: Bruno Boëglin.

### ***Muelle Oeste***

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Producciones Teatrales Contemporáneas.

**Ficha artística:** Adaptación: Carme Portaceli y Francisco Melgares. Dirección: Carme Portaceli. Escenografía: Manuel Portaceli. Vestuario: Rosa Ros. Iluminación: Josep Solbes. Intérpretes: Pepa López, Paco Casares, Nancho Novo, Mulie Jarju, Ernesto Alterio, Gabriela Flores, Alicia Hermida y Walter Vidarte. Estreno: 13 de noviembre de 1993 en la Sala Cervantes de Valladolid. Estreno en Madrid: 17 de noviembre de 1993 en el Teatro Albéniz dentro del Festival de Otoño de Madrid. Espectáculo coproducido con el Festival de Otoño, en colaboración con el I.N.A.E.M y la Fundación Colegio del Rey.

### ***La nit just abans dels boscos***

**Temporada:** 1993.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Companyia La D'Hac.

**Ficha artística:** Traducción: Sergi Belbel. Dirección: Rafael Durán. Escenografía y vestuario: Margarida López. Iluminación: Albert Faura. Intérprete: Mingo Ràfols. Estreno: 25 de febrero de 1993, en el Teatre Malic, de Barcelona.

### ***Roberto Zucco***

**Temporada:** 1993.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Teatre Lliure.

**Ficha artística:** Traducción: Guillem-Jordi Graells y Lluís Pasqual. Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Frederic Amat. Iluminación: Lluís Pasqual y Xavier Clot. Intérpretes: Els Alavedra, Andreu Benito, Jordi Bosch, Pep Cortés, Eduard Fernández, Iván Fernández, Maife Gil, Jordi Godall, Anna Güell, Pep Guinyol, Lolo Jiménez, Anna Lizaran, Teresa Lozano, Alfred Lucchetti, Lluís Marco, Laia Maull, Joan Matamalas, Amparo Moreno, Francesc Orella, Enric Serra, Carlota Soldevila, Lluís Torner, Artur Trias y Emma Vilarasau. Estreno: 11 de septiembre de 1993 en el Palau de l'Agricultura de Barcelona.

### ***En la solitud dels camps de cotó***

**Temporada:** 1995.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Teatre a la Deriva.

**Ficha artística:** Traducción: Sergi Belbel. Dirección: Jordi Mesalles. Escenografía: Jon Berrondo. Vestuario: Ramon Ibars. Intérpretes: Ramon Vila y Jordi Coromina. Estreno: 1 de marzo de 1995 en la Sala Beckett de Barcelona.



*Na soedade dos campos de algodón***Temporada:** 1995.**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.**Producción:** A Factoría Teatro.**Ficha artística:** Versión: Dolores Vilavedra. Dirección: Cristina Domínguez Dapena. Escenografía: Carlos Alonso. Vestuario: Carlos Alonso, A Factoría y Xavier Picallo. Iluminación: Manuel Núñez Romaniega. Sonido: Olga Cameselle. Intérpretes: Alfredo Rodríguez y César Martínez. Estreno: 29 de mayo de 1995 en el Auditorio Caixavigo de Vigo.*De noche justo antes de los bosques***Temporada:** 1996.**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.**Producción:** Ciudad Interior Teatro.**Ficha artística:** Dirección: Luis Merchán. Escenografía: El Colectivo. Iluminación: Javier Anós. Intérpretes: Pedro Rebollo, Luis Carlos Pérez Arteaga, Arántzazu Garrido y Ana Garcés. Estreno: 31 de octubre de 1996 en el Teatro del Mercado de Zaragoza.*Roberto Zucco***Temporada:** 1996.**Autoría:** Bernard Marie Koltès.**Producción:** Aula de Teatro de la Universidad de Girona.**Ficha artística:** Traducción: Guillen Jordi Graells. Dirección: Mercè Mas. Iluminación: Joan Solé. Intérpretes: Jordi Fuentes, I. Golet, Susana Fernández, E. Pérez, J. Duran, M. Cuenca, S. Riera, Silvia Sánchez, T. Frauca, P. Odell, Tinet, I. Sevillano, M. de las Heras, T. González, J. Freixenet, Ll. Salabert, M. Sala, E. Albert, J. Rico, N. Viu, E. Comas, M. Gómez, A. Maynau, G. Matas y O. Pino. Estreno: 12 de julio de 1996 en la Sala La Cuina de Barcelona, dentro del Festival d'Estiu de Barcelona Grec 96.*Roberto Zucco***Temporada:** 1996.**Autoría:** Bernard Marie Koltès.**Producción:** Taller de Teatre de Granollers.**Ficha artística:** Traducción: Guillem-Jordi Graells. Dirección: Meritxel Roda. Escenografía: Meritxell Roda y Lluç Castells. Estreno: 1 de junio de 1996 en la Casa de Cultura Sant Francesc de Granollers (Barcelona).

***Combate de negro y de perros***

**Temporada:** 1997.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Escuela Superior de Arte Dramático de Torrelodones.

**Ficha artística:** Dirección: Vicente León. Escenografía y vestuario: Inmaculada González. Intérpretes: Rodrigo Poison, Vicente León, Ángeles Espinosa y Juanjo Reiz. Estreno: 14 de junio de 1997 en el Teatro Pradillo de Madrid.

***La nit just abans dels boscos***

**Temporada:** 1997.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Compañía de Teatro Essa Minúscula.

**Ficha artística:** Traducción: Sergi Belbel. Dirección: Jaume Melendres. Escenografía: Jaume Grau. Intérpretes: Pau Durà. Estreno: 3 de abril de 1997 en el Teatre Adrià Gual. La Cuina de Barcelona.

***Perifèria Koltès*** (A partir de textos breves de B.-M. Koltès)

**Temporada:** 1998.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Companyia La D'Hac.

**Ficha artística:** Traducción: Sergi Belbel. Dirección: Rafael Durán. Intérpretes: Mercè Arànega y Julio Manrique. Estreno: 23 de julio de 1998 en la Sala Beckett de Barcelona, dentro del Festival Grec-98.

***Roberto Zucco***

**Temporada:** 1998.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Pabellón Teatro.

**Ficha artística:** Escenografía: Marisa Serrano, Carlos Gutiérrez, Juan Lobato y Alfonso Hermoso de Mendoza. Vestuario: Begoña Flecha y Teresa Izco. Iluminación: Juan Lobato y Juan Ramón Cayón. Música: Sergio de Andrés y Javier Etxeberria. Intérpretes: Sergio de Andrés, Jesús Urriza, Xabier Olza, Marisa Sáenz, Mati Martínez, María García, Carlos Gutiérrez y Asun Iráizoz. Estreno: 31 de mayo de 1998 en la Escuela Navarra de teatro de Pamplona, dentro de los Encuentros de Teatro 98.

***Combate de negro y de perros***

**Temporada:** 1999.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD).

**Ficha artística:** Traducción: Sergi Belbel. Dramaturgia, dirección y sonido: Marta Riganti. Escenografía y vestuario: Mercedes de Blas (Ditas). Intérpretes: Lorenzo Fernández Pacheco, Emilio Buale, Miryam Gallego y Pablo Viña. Voces: Mauricio Salinas y Toño Sánchez. Estreno: 2 de junio de 1999 en la Sala García Lorca de la RESAD de Madrid.

***Roberto Zucco***

**Temporada:** 1999.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** La Cuarta Pared Teatro Universitario.

**Ficha artística:** Dirección: Esperanza Franco Santa-Cruz. Escenografía: Ana Belén Franco. Música: Carlos Santiuste. Intérpretes: José Miguel Bautista Arija, Jesús Hernando Pérez, Luis García Pájaro, Beatriz Sánchez García, Cuchi Sánchez García, María González de Perosanz, Javier Crespo, Beatriz García Carrasco, Diego Abánades, Mayte Sanz González, Frédérique Bomonsky, David Arbesú, Enrique García Montañés, César Gomis Pons, Nacho Martorell Gutiérrez, Ana Belén Franco y Jorge Marco Blanco. Estreno: 25 de abril de 1999 en el Teatro Principal de Ourense.

***Roberto Zucco***

**Temporada:** 1999.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Crátera Teatro.

**Ficha artística:** Dirección: Ana Belén Castro.

***En la soledad de los campos de algodón***

**Temporada:** 2000.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** L'Om Imprebis.

**Ficha artística:** Adaptación: Michel López y Santiago Sánchez. Dirección: Michel López. Escenografía: Dino Ibáñez. Vestuario: Sue Plummer. Iluminación: Rafael Mojas y Félix Garma. Espacio sonoro: Joan Cerveró. Intérpretes: Carles Montoliu y Sandro Cordero. Estreno: 17 de diciembre de 2000, en el Teatro Principal de Castellón (Castellón de la Plana).

**Roberto Zucco**

**Temporada:** 2000.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Mamadou. Universidad de Jaén

**Ficha artística:** Dirección, escenografía y vestuario: Christophe Berville. Intérpretes: Rafa Núñez, Javier Ureña, Gloria García Lerma, Inmaculada Martínez Gómez, Coco Estrella, David Quesada, Eva M. Mesas Cordon, Israel Limón, Paqui Juan, Sergio De La Torre, Alicia Arjonilla, Antonio Amancio Jiménez, Santiago V. López, Gema Ruiz De León, Mina Martínez, M<sup>a</sup> Carmen Ortega, Ana belén Delgado, José Miguel Villar, Loli Fernández, Elena Gámez y Lina Vico. Estreno: 8 de mayo de 2000 en el Aula Magna de la Universidad de Jaén.

**Roberto Zucco**

**Temporada:** 2000.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Aula de Teatro de la Universidad de Burgos.

**Ficha artística:** Dirección, escenografía y vestuario: Juan Luis Sáez. Intérpretes: Óscar Molinuevo, Cristina Román, Teresa Hernández, Rodrigo Molinuevo, Mónica Llorente, Óskar Llorente, Alejandro R. H. Carbonell, Laura Ibáñez, Maribel Herreros, Andrés García, Beatriz Esteban, Olga Fernández, Naiara Porro, Covadonga Juez, Laura Rodríguez, Carolina Sigler, Cristina Sáez y Xuxi López. Estreno: 7 de noviembre de 2000 en el Teatro Principal de Burgos, dentro de la Muestra de Teatro Universitario.

**La noche justo antes de los bosques**

**Temporada:** 2001.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** P.R. Producciones.

**Ficha artística:** mayo de 2001.

**Roberto Zucco**

**Temporada:** 2001.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Teatro del Duende.

**Ficha artística:** Traducción: Carla Matteini. Dirección e iluminación: Jesús G. Salgado. Vestuario: Luis Gómez. Intérpretes: Tristán Ulloa, Yolanda Robles, Miryam Gallego, Manuel Paso, Raúl de Tomás, Javier Gutiérrez, Belén González, Maximiliano Márquez, Margarita Lascoiti, Marilyn Torres, Juan Carlos Moya, Javier Lago, Francisco Reyes, Miguel del Ama y Charo Garrido. Estreno: 4 de enero de 2001, en el Centro Cultural La Jaramilla de Coslada (Madrid).

*Antes del silencio*

**Temporada:** 2002.

**Autoría:** Bernard Marie Koltès.

**Producción:** K Teatro.

**Ficha artística:** Basado en *De noche justo antes de los bosques*, *Tabataba* y *Roberto Zucco*, de Bernard Marie Koltès. Dirección: Antonio Llopis y Pedro Carvajal.

*Moll Oest*

**Temporada:** 2002.

**Autoría:** Bernard Marie Koltès.

**Producción:** Teatre Romea; Festival Grec.

**Ficha artística:** Versión y dirección: Sergi Belbel. Escenografía: Estel Cristiá y Max Glaenzel. Intérpretes: Jordi Boixaderas, Lluís Soler, Julieta Serrano, Laura Conejero, Pau Durà.

*La nit just abans dels boscos*

**Temporada:** 2002.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Sarau.

**Ficha artística:** Traducción: Sergi Belbel. Dirección: José Antonio Aguado.

*Sallinger*

**Temporada:** 2002.

**Autoría:** Bernard Marie Koltès.

**Producción:** Mercat de les Flors; Kombat Produkcions.

**Ficha artística:** Traducción: Josep M. Vidal y Carme Portaceli. Dirección: Carme Portaceli. Escenografía: Paco Azorín. Iluminación: Xavier Clot. Intérpretes: Laura Jou, Lluïsa Castell, David Bagès, Isabel Ricatti, Josep Costa, Gabriela Flores, Àngel Llàcer y Marc Rodríguez. Estreno: 8 de mayo de 2002 en la Sala María Aurelia Campmany del Mercat de les Flors de Barcelona.

*El blues de Roberto Zucco*

**Temporada:** 2003.

**Autoría:** Magda Puyó; Bernard Marie Koltès.

**Producción:** Tallers d'Art Dramatic del Institut del Teatre.

**Ficha artística:** Dramaturgia de Magda Puyo a partir de la obra *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltès. Traducción: Guillem-Jordi Graells. Dirección: Magda Puyo. Música y dirección musical: Laura Teruel. Escenografía: Raquel Bonillo del Río. Vestuario: Nerea Cuesta García. Iluminación: Montse Figueras Cifuentes. Intérpretes: Joaquim Borrrell Roger, Raimon Casals i Canalias, Ramon Cifuentes Clos, Albert Feixas Ferrer, José Pedro García Balada, Mely Narváez Rodríguez y Marta Rosell. Con la

colaboración especial de Joan Manel Morillo. Estreno: 30 de enero de 2003 en el teatre Estudi de Barcelona.

***Combat. Beltza eta txakurrak borrokan***

**Temporada:** 2003.

**Autoría:** Bernard Marie Koltès.

**Producción:** Maskarada.

**Ficha artística:** Dirección: Carlos Panera. Escenografía: Carlos Panera y Eneko Lorente. Vestuario: Cristina Sáenz de Jubera. Iluminación: Javi Ulloa. Intérpretes: Patxi Ugalde, Aitor Mazo, Manex Sufuchs, Iñaki Urrutia, Ester Uria, María José Pontesta, Jon Gaubeka y Mumberto Kianu.

***La noche; Nuit***

**Temporada:** 2003.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Compagnie Boomerang; Mapa Teatro.

**Ficha artística:** Dirección e interpretación: Rolf Abderhalden y Michel Didym. Escenografía: Jean-Vincent Lombard. Intérpretes: Rolf Abderhalden y Michel Didym. Estreno: 31 de enero de 2003 en la sala Ensayo 100, Madrid.

***El Retorn al desert***

**Temporada:** 2003.

**Autoría:** Bernard Marie Koltès.

**Producción:** Teatre Lliure.

**Ficha artística:** Dirección: Carmen Portaceli. Escenografía: Paco Azorín. Vestuario: Rosa Ros. Iluminación: Xavier Clot. Sonido: José Antonio Gutiérrez. Intérpretes: David Bagés, Mohamed el Bouhali, Lluïsa Castell, Josep Costa, Babou Cham, Gabriela Flores, Ana Lizaran, Pepa López, Teresa Lozano, Abdel Aziz el Mountassir, Pep Anton Muñoz, Albert Pérez, Marc Rodríguez y Manel Sans. Estreno: 23 de enero de 2003 en la sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure, Barcelona.

***Familia***

**Temporada:** 2004.

**Autoría:** Alejandro Jodorowsky; Sarah Kane; Bernard-Marie Koltès; Glòria Balaña i Altamira.

**Producción:** Teatre Lliure.

**Ficha artística:** Autoría: Colectiva. Textos: Glòria Balaña i Altamira con fragmentos de Sarah Kane, B. Marie Koltès y Alejandro Jodorowsky. Idea original y dirección: Gloria Balaña i Altamira. Intérpretes: Isabel Bres, Mónica Marcos y Albert Pérez. Estreno: 24 de abril de 2004 en Espai Lliure, Teatre Lliure de Barcelona.

***Roberto Zucco***

**Temporada:** 2005.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Centro Dramático Nacional, CDN.

**Ficha artística:** Dirección: Lluís Pasqual. Escenografía y vestuario: Frederic Amat. Iluminación: Wolfgang Zoubek. Intérpretes: Alex Amaral, Marina Andina, María Asquerino, Celia Bermejo, Arturo Bernal, Ana Burrell, Cesáreo Estebáñez, Cristina Fenollar, Aida Folch, Patxi Freytez, Pep Guinó, Iván Hermés, Paco Lahoz, Daniel Llobregat, Teresa Lozano, Carmen Machi, Antonio Medina, Manuel Millán, Carles Moreu, Antonio Requena, Mercedes Sampietro, Miguel Zúñiga, Claudio Sierra, Gloria Vega y Walter Vidarte. Estreno: 17 de marzo de 2005 en el Teatro María Guerrero de Madrid.

***Pola noite diante dos bosques***

**Temporada:** 2006.

**Autoría:** Bernard Marie Koltés.

**Producción:** Teatro Dom.

**Ficha artística:** Dirección e intérprete: Pedro Alonso. Estreno: 3 de mayo de 2006 en la Sala Nasa de Santiago de Compostela (A Coruña).

***O Regreso ao deserto***

**Temporada:** 2006.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Centro Dramático Galego (CDG).

**Ficha artística:** Dirección: Cristina Domínguez Dapena. Escenografía: Xoán Anleo. Vestuario: La Canalla (Francisco J. y Patricia Soto). Iluminación: Octavio Mas. Sonido: Ugía Pedreira. Intérpretes: Luisa Merelas, Celso Parada, Toni Salgado, Rocío González, Alberto Rolán, Ursia Gago, Josefa Barreiro, Pilar Pereira, Manuel Areoso, Robert Matthews, Mohamed Azibou, César Goldi, Alfredo Rodríguez y Vicente Montoto. Estreno: 20 de octubre de 2006 en Salón Teatro de Santiago de Compostela, A Coruña.

***En la soledad de los campos de algodón***

**Temporada:** 2007.

**Autoría:** Bernard Marie Koltés.

**Producción:** Tranvía Teatro; Centro Dramático de Aragón.

**Ficha artística:** Idea y versión: Santiago Meléndez. Dirección y puesta en escena: Cristina Yáñez. Escenografía: Cristina Yáñez y Carlos Seral. Música: Miguel Ángel Remiro. Coreografía: María Rovira. Iluminación: Carlos Seral. Intérpretes: Santiago

Meléndez y José Dault. Estreno: 11 de mayo de 2007 en el Teatro de la Estación de Zaragoza.

***En la soledad de los campos de algodón***

**Temporada:** 2007.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Cámara Negra Teatro.

**Ficha artística:** Versión: Carlos Alvarez-Ossorio. Dirección escénica: Carlos Alvarez Ossorio. Intérpretes: Alfredo Padilla, Carlos Alvarez-Ossorio. Estreno: 6 de abril de 2007, en la Sala Yago de Santiago de Compostela (A Coruña)

***Combate de negro y de perros***

**Temporada:** 2011.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Compañía Joven Réplika Teatro.

**Ficha artística:** Traducción: Mikolaj Bielski y Borja Manero. Dirección de escena: Mikolaj Bielski y Borja Manero. Espacio escénico: Mikolaj Bielski y Borja Manero. Iluminación: Jaroslaw Bielski. Sonido: Rodrigo Martín Munuera. Intérpretes: Manuel Tiedra, Malcolm Sitté, Lorena Roncero y Raúl Chacón.

***La nit just abans dels boscos***

**Temporada:** 2013.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Arsènic Creació.

**Ficha artística:** Traducción: Sergi Belbel. Dirección escénica: Roberto Romei. Escenografía y vestuario: Roger Orra. Intérprete: Òscar Muñoz. Estreno: 10 de octubre de 2013 en el Teatre Romea de Barcelona. Espectáculo coproducido por Arsènic Creació, CAET y TNC.

***Roberto Zucco***

**Temporada:** 2013.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Teatre Romea.

**Ficha artística:** Traducción: Cristina Genebat. Dirección escénica: Julio Manrique. Escenografía: Sebastià Brosa. Vestuario: María Armengol. Iluminación: Jaume Ventura. Sonido: Damien Bazin. Caracterización: Ignasi Ruiz. Intérpretes: Pablo Derqui, Cristina Genebat, Ivan Benet, María Rodríguez, Xavier Boada, Rosa Gámiz, Xavier Ricart y Oriol Guinart. Estreno: 19 de febrero de 2013 en el Teatre Romea de Barcelona. Espectáculo coproducido por Teatre Romea y Teatro Español.



***De noche justo antes de los bosques***

**Temporada:** 2014.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** El Hangar.

**Ficha artística:** Dramaturgia: Carlos Alonso Callero. Dirección escénica: Carlos Alonso Callero. Vestuario: Almudena Martín. Música: Miguel Linares. Iluminación: Pedro Serrano (AAI). Intérprete: Antonio Aguilar

***La noche justo antes de los bosques***

**Temporada:** 2014.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Arsenic Art Studio.

**Ficha artística:** Dirección escénica: Roberto Romei. Intérprete: Óscar Muñoz.

***Roberto Zucco***

**Temporada:** 2015.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Producción:** Petit Chicago.

**Ficha artística:** Dirección: Sílvia Escuder i Vilaltella. Escenografía: Pablo Paz. Iluminación y sonido: Lluís Rubirola. Intérpretes: Ayla Amat, Anna Benaiges, Marc Bernatallada, Alba Cabrera, David Martín, Marta Masó y Ramón Pujol. Estreno: 8 de mayo de 2015 en la sala La Planeta de Girona. Espectáculo coproducido por El Galliner y Petit Chicago.

***En la soledad dels camps de cotó***

**Temporada:** 2017.

**Autoría:** Bernard-Marie Koltès.

**Ficha artística:** Dirección: Joan Ollé. Traducción: Sergi Belbel. Escenografía: Sebastià Brosa. Vestuario: Míriam Compte. Iluminación: Lionel Spycher. Sonido: Damien Bazin. Intérpretes: Iván Benet, Andreu Benito. Estreno: 19 de enero de 2017 en la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya.

## Anexo III

### *Lettre d'Afrique*

Esta misiva, enviada a H. Gignoux desde Nigeria con motivo de su primer viaje a África en 1978, testimonia una experiencia que supondrá un punto de inflexión vital y literario para Bernard-Marie Koltès: a su regreso, iniciará la escritura de *Combat de nègre et de chiens*, pieza que inaugura su ciclo más exitoso, al que también pertenecen *Quai Ouest*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Le Retour au désert* y *Roberto Zucco*. En las líneas de esta carta –de una belleza insólita–, que reproducimos a continuación, se aprecia el efecto que ha causado este viaje en el autor, ratificado en su pensamiento acerca de la historia y del mundo y decidido, desde aquel momento, a lanzarse a la escritura a partir de la experiencia de la realidad en toda su crudeza.

À Hubert Gignoux

Ahoada, le 11 février 78

Camarade,

Il m'arrive de craindre une vraie fatalité de l'histoire sur les destins individuels : suffit-il d'une option intellectuelle (même doublée de militantisme) pour que son propre destin soit changé ? – ou : suffit-il d'être communiste pour être dans le camp révolutionnaire ?

Quelle cohérence, quelle solidarité, quelle absence d'antagonisme espérer entre l'économie d'un pays riche même socialiste, et les intérêts des « pays prolétaires » ? La classe ouvrière française est-elle révolutionnaire dans la lutte des classes mondiales ?

Il m'arrive de craindre de ne plus comprendre grand-chose dans la marche de l'histoire...

Te voilà condamné, au nom de notre si ancienne camaraderie, à subir quelques pages d'incohérents bavardages – incohérents parce qu'écrits à l'heure de midi, heure où il faut se réfugier dans la très relative fraîcheur des maisons, heure où le corps, dans lequel se calment provisoirement toutes sortent de dérèglements, plane dans un état de bizarre étourdissement (non sans volupté...) ; bavardage auquel la seule excuse que je peux te proposer est l'éprouvant mutisme auquel je suis forcé ici – non pas l'obstacle de la langue, qui est un des plaisirs de l'étranger auquel je suis le plus attaché, mais plutôt celui de parler la même langue (grammaire et vocabulaire) que les néo-colonialistes avec lesquels je suis mêlé, et, à cause de cela, de ne pouvoir ouvrir la bouche... le vocabulaire et la grammaire étant le seul terrain qui nous soit commun.

L'image qui me vient, la seule qui me rassure un peu, est celle de la promenade du soir, où je marche seul dans l'enceinte du camp fermé de barbelés à hauteur d'homme, sous les bougainvilliers, frôlant de temps en temps une ombre accroupie et la tête penchée vers le sol comme un plant, le visage effleuré d'araignées suspendues, avec au-dessus des vols tournants d'éperviers qui se croisent. Les cinq premiers jours furent

assez terrifiants : débarqué à Lagos, personne n'était prévenu de mon arrivée – ma lettre est arrivée ici en même temps que moi -, et après deux heures éprouvantes de contrôle dans le minuscule aéroport, étuves encombrée et bruyante, j'appris d'abord qu'Ahoada, ma ville de destination, était distante de plus de huit cent kilomètres, sans argent pour prendre l'avion, sans train ; et, après que quelques blancs serviables et attentionnés m'eurent par un long sermon mis en garde contre tous les risques de vol, d'assassinat et autres friandises qui m'attendaient si je voyageais seul, puis planté là, sans un regard, pour rejoindre leurs grosses voitures américaines, je suis sorti en me protégeant la tête de mon sac, et vu d'abord ceci :

Sur le terrain grouillant de monde qui s'étend devant l'aéroport, une voiture vient d'en accrocher une autre. Attroupement, cris, désordre ; arrive la police en force. Trois flics sortent le chauffeur qui pleure de sa voiture, le mettent à sa mère en noux, et le frappent à tour de rôle de leur cravache, et recommencent, au milieu d'une foule mi-hilarde, mi-distraite, et le sang coule dans le sable.

Là, j'ai vu passer un camion portant l'enseigne de la société où travaillent mes amis ; j'ai couru, lui ai barré la route, je me suis littéralement jeté dans les bras du chauffeur noir qui riait. Ce ne sont pas les barbelés, élevés à hauteur d'homme, et les gardes armés à l'entrée du camp qui, le soir, me rassurent. Avant de rouler, de chantiers en chantiers, dans les camionnettes blanches, j'ai descendu un matin le Niger jusqu'à la lagune, puis jusqu'à la mer, pour quitter Lagos par la voie la plus sûre.

Tu peux me croire : je suis le premier à être convaincu de la futilité et de l'inutilité des voyages. En dehors de l'excitation, d'une certaine griserie – mais de celles que l'on peut provoquer un soir quelconque d'automne sur les bords de la Seine -, un voyage en pirogue sur le Niger donne seulement cet amusement superficiel qu'est l'impression de se balader dans un dépliant d'agence aérienne sur les dernières coutumes nègres : ne manquez pas d'admirer les bronzes du Bénin, savez-vous qu'il existe encore quelques marchés de viandes humaines ?- cases, cocotiers et petits noirs ; Banania, pensai-je sur la pirogue. Et c'est certainement à Tintin au Congo, ou à quelques réminiscences des passages de virils missionnaires faisant, dans mon enfance au collège, conférences avec diapositives, que se bornerait toute ma perception – sauf le poids non abstrait de la température, et le fourmillement indiscutablement réaliste de tous les poux du continent africain qui se sont donnés rendez-vous sur mes jambes pour faire du tam-tam – si mon

regard, guidé par cette perversion fondamentale qui, dieu merci, ne connaît pas les climats, et que la moiteur tropicale n'assoupit pas, n'était guidé tout à coup vers l'arrière où se tient le rameur, et ne se posait, plein d'inavouables songeries, sur lui, jusqu'à ce que le rythme normal et impératif qui règle ce langage silencieux...

(il faudra bien un jour que je découvre à quelle mesure du temps se rattache ce rythme contraignant qu'imposent aux rapports le parti pris – ou la nécessité – du silence ; choisi un étranger (étranger = qu'aucune autre forme de langage ne t'a jamais lié à lui) et regarde-le : la multitude de significations que prendra ton regard au cours du temps, de seconde en seconde, se transformant sans cesse, et selon qu'il te regarde ou non, l'infinie variété de combinaisons de sens !) ... le rythme, disais-je, qui règle le regard de l'un à l'autre, jusqu'à ce que, donc, il n'amène un sourire (un de ces exceptionnels sourires, et qui rendent heureux !) sur le visage du rameur, après lequel, toujours mené par cette terrible règle du temps, plus terrible encore du fait que rien ne la trouble, sauf le bruit imperceptible de la rame sur l'eau, je suis obligé de détourner comme incidemment mon regard, (tandis que le temps suffisant pour un sourire de rameur à passer a été poussée aux extrêmes limites), et que le temps, même ralenti par la température et la tropicalité, décide que sans doute je pense à autre chose ou ne pense à rien, et il me faut attendre le temps nécessaire pour que l'on ait, et lui, et moi, oublié ce regard pour en oser un autre. Cependant, moi, je n'oublie pas ; je passe de l'un à l'autre soutenu par le souvenir du visage du rameur, et je m'efforce à ce que l'espace obligatoire entre deux regards autorisés n'ait pas le temps de le dissiper, pour me laisser ainsi, un temps incalculable, le regard sur l'eau, inutile, et le sens de ma présence, à cette heure, dans une pirogue, sur le Niger, incompréhensible.

Je savais bien que tant de beauté réunie me ferait perdre pied, et si je la consomme à dose infinitésimales, en France, ici, où elle s'offre à mon regard, et à mon regard seulement, dans une telle proportion, je sens la fermeté de mon jugement être ébranlée, je sens sourdre en moi des éléments obscurs et douteux, enfin : je sens bien que, à l'envers, je risque de reconnaître l'héritage honteux des années noires du colonialisme : je suis tant tenté de reconnaître la supériorité de la race noire sur la race blanche ! Alors, je me contiens, j'affirme ma lucidité, je ne sanctionne pas par une opinion mes impressions esthétiques, je refoule toutes ces choses le plus bas possible, je les emballe hermétiquement et mets les pieds dessus en disant : « Tout cela, c'est des histoires de

cul ». Mais je demeure rêveur : tant de choses sont des histoires de cul. Je crains d'avoir emballé la politique dans le même paquet, et me voilà obligé de tout redéfaire pour y voir clair. Oh, si tu voyais comme je vois, marchant sous les bougainvilliers, celui que je vois de ma fenêtre marcher, à peine vêtu d'une chemise (et dans le soleil sa peau et ses yeux phosphorescents comme les statues lumineuses des vierges de Lourdes dans la nuit !), le soir quand tu marcherais seul, tu prendrais aussi dans tes mains la branche mauve et rouge du bougainvillier, et tu la casserais avec tes lèvres ; tant ces fleurs sont belles ; elles n'ont pas de parfum.

Ainsi donc, la seule perception qui empêche que le voyage ne me vide totalement de ma substance et me réduise à l'état d'image sur diapositive, c'est cela même qui me renvoie à cette perversion qui, sous d'autres cieux, me pousse à roder dans les profondeurs du drugstore Saint-Germain, - perception ô combien douce et cruelle, dont la cruauté est doublée ici de l'interdit...

Pourquoi moi, dois-je, aujourd'hui, payer le prix d'un siècle d'histoire imbécile ? A qui réclamer ma réhabilitation ? Quel témoignage produire ?

Si l'interdit n'était pas si profond que ni le nègre, ni le blanc, assis l'un à côté de l'autre, un matin, sur le pas de la porte, et qui se sourient, n'y peuvent rien et le savent, je voudrais du moins qu'un miroir lui renvoie mon regard, comme je devine le sien, que je pose, du pas de cette porte, sur la piscine à quelque mètres devant, autour de laquelle quatre ou cinq femmes rougies et grasses s'adonnent au culte hideux de leurs corps ridicules.

Mais : la table sur laquelle j'écris est placée devant une baie vitrée donnant sur une terrasse ombragée. Là, dans l'ombre, comme barrant l'entrée, - ses genoux sont repliés sur son ventre, un bras soutient sa tête, tandis que l'autre, de minute en minute, chasse mollement quelques moustiques – dort la future révolution.

Les puits de pétrole font de gigantesques ciels rouges dans le ciel. Les multinationales ont leurs immenses buildings qui écrasent Lagos et Port-Harcourt. Le général Olesgun, chef de l'Etat, envisage de placer des militaires comme surveillants dans les établissements d'enseignement secondaire « pour y rétablir l'ordre ». – Mais la moyenne d'âge est de quinze ans, des syndicats se créent, l'ouvrier noir regarde

l'employeur blancs avec d'autres yeux, dit-on ; et enfin, le degré de prolétarianisation maximum est atteint, et une immense impression de force se dégage des groupes d'ouvriers, à l'heure de la pose, assis en rond sur les machines. Chaque camp semble dessiné aussi précisément que sur un plan, dans la lutte des classes, et l'on ne traverse pas un chantier sans la profonde impression de l'imminence de la révolution, violente, sans doute, sous les ciels rouges des puits de pétrole.

Mais : c'est là qu'est la dérision. Je sais, de l'avoir vu faire, qu'il me suffirait de tendre le bras et de frapper au carreau pour qu'Elle se lève brusquement, pousse la porte vitrée, et dise : « Yes, master ? »

Et la perspective seule de cette possibilité me remplit de peur de ce corps endormi.

Avec, dans le dos, la moquerie bruyante des oiseaux, rythmée par le bruit de la rame et plus secrètement, par la loi du regard permis et du sourire rituel – et désormais, entre chacun, je ne perds plus mon regard sur l'eau, mais le laisse traîner avec le masque de l'innocence vers les pieds, ou la main, du rameur, comme si je regardais au-delà ; pourtant, c'est bien le pied et la main que je regarde – (et les perroquets auxquels nulle singerie humaine n'a été apprise ont un langage blessant dans votre dos), la pirogue atteint l'infinie lagune du delta du Niger.

L'oppression permet de croire en la capacité infinie de la révolte de l'homme ; à mesure que la liberté lui est donnée se prouve sa totale impuissance : ce langage réactionnaire est la base, semble-t-il, de toute conversation politique ici. Les dollars du pétrole ont achevé ici l'œuvre du colonialisme anglais ; la corruption est à la base de tous commerces ; le choc de la technique a troublé les esprits.

Chargé d'arbitrer un conflit entre deux employés africains, un blanc fit jurer devant dieu, et sur la tête de ses enfants, de sa sincérité à l'un des deux : l'autre alors s'approcha de sa voiture, ouvrit le capot, et défia l'autre : « Non pas dieu, ni ses enfants, mais qu'il jure sur le moteur de sa voiture. » Il refusa et reconnut ses torts.

Les hommes au pouvoir sont les valets avoués de l'impérialisme américain. La fraternité africaine semble davantage une complicité entre dictateurs. La condamnation de l'apartheid est aussi formelle de la part du pouvoir nigérian que de celle de n'importe quel pouvoir occidental, et mesurée à la mesure américaine ; pourtant le Nigeria,

économiquement le plus puissant des Etats africains après le Sud, serait en mesure d'exercer un poids terrible. Les coups répétés, portés par le colonialisme d'abord, par sa digne fille la dictature ensuite, aux cultures locales permettent maintenant à tout à chacun d'affirmer qu'aucune culture n'a jamais existé, et que la seule morale fut toujours ici celle du profit et de la corruption.

Des recherches approfondies ont cependant mis à jour une civilisation datant du V<sup>e</sup> siècle avant J.C. jusqu'au III<sup>e</sup> de notre ère, la civilisation Nok, dont la perfection des techniques, de l'art et du système de gouvernement équivaldrait à celle de l'ancienne Grèce.

Ne faut-il pas qu'elle ait été soumise à un rude choc et à une perversion de grande échelle pour qu'une communauté abandonne ses morts aux fossés et à la dissolution chimique ?

Les bords de route sont jonchés de carcasse de voitures jamais ramassées. Lorsque le conducteur et les passagers sont morts – ce qui est souvent le cas, étant donné la vitesse à laquelle on roule ici –, si l'accident se passe à proximité d'une ville, la police déverse sur les cadavres un acide qui réduit les corps à un tas de cendres, et le tout reste comme cela ; si l'accident a eu lieu plus loin dans la brousse, tantôt une bonne âme de passage met le feu à la voiture et aux corps, tantôt recouvre les corps d'une feuille de bananier ; tantôt les cadavres restent au soleil et l'on roule au milieu d'apparitions régulières de corps gonflés exposés depuis des semaines au soleil et aux oiseaux carnassiers.

Quand et comment se réveillera le prolétariat africain ? Où sont et que font les étudiants, l'intelligentsia, les privilégiés non-corrompus ? Quand et où naîtra-t-il un Lénine pour désigner l'ennemi, et donner confiance en sa force à la masse exploitée et habituée à l'exploitation depuis le commerce des esclaves ?

Non, vraiment, la lutte des classes n'est ni une chose simple, ni même prévisible ; les voies de la lutte des classes sont impénétrables ! Comment croire une révolution possible dans les marais de l'incohérence, de la corruption, de la morale (apparente) du profit et de la servitude acceptée. Tout est là pour que l'explosion ait lieu, et l'explosion semble impossible. Les lois des antagonismes sociaux sont si peu mécaniques que... on finit par douter de leur existence.



Je pensais à cela dans la lagune, région qui n'est ni la mer, ni la terre, lieu mystérieux, déroutant, incompréhensible, où il faut, pour s'assurer que l'on est bien quelque part, arracher au passage une motte de terre et l'écraser dans sa main, plonger son bras dans l'eau et ensuite le lécher pour sentir qu'il est salé ; alors seulement, dans cet espace apparemment si abstrait, on peut croire qu'il est à la fois fait de mer et de terre, et qu'à un moment donné, en avançant encore au milieu de l'indécision de la lagune, un jour, on aperçoit le grand large.

(Dans cette longue marche du soir tout autour du camp, que parfois même j'entreprends une nouvelle fois la nuit, et cette nuit même, une troisième fois à l'aube, il y a, malgré les barbelés à hauteur d'homme et les gardes armés, à chaque pas la sensation d'une toile d'araignée qui se dépose sur le visage, qui se déposent une à une en couches successives – pour rassurer – et au retour, lorsqu'on se voit dans la vitre de la porte, il y a comme une auréole de givre dans les cheveux.)

Ainsi, les cinq premiers jours furent cinq jours de presque enfer.

Il y avait la relecture de Lowry, dont le livre tout à coup me semblait une effrayante machine de mort entre mes doigts ; comment, à la première lecture, avais-je pu être ému, d'une émotion comme on en a pour les histoires d'amour ? Cette fois, je ressentais l'incroyable dureté – j'aurais voulu que s'y mêle de la pitié, cette pitié qui fait, des romans les plus noirs de Dostoïevski, quelque chose de brûlant, et qui donne envie de vivre -, mais je trouvais cette fois que la pitié était par Lowry rangée avec tout cela qui est condamné à être broyé et détruit, et jeté dans le ravin – avec un chien paria par dessus.

Ô, la lecture d'*Au dessous du volcan*, assis dans les cabanes au milieu des chantiers, avec les appels incessants, par radio, d'un chantier à l'autre, et le brouillard rouge soulevé par le ventilateur, qui décolore tout !

Cette lecture dura symboliquement les cinq jours de mon voyage en milieu hostile.

Il y avait l'abominable complicité blanche. Bien sûr, je m'étais réfugié, à mon arrivée, dans les bras de cette société qui, de chantiers en chantiers, me permit de rejoindre Ahoada. Mais quelle humiliation, quelle condamnation à la « fraternité » de race, quelle fatalité !

Un soir au club.

Les hommes quittent, chaque lundi, la cité pour gagner leur lieu de travail, souvent situé à une centaine de kilomètres. Ils vivent ainsi en célibataires jusqu'au samedi soir, où ils rejoignent leurs épouses soumises et la cuisine familiale. Le club est leur lieu de loisir, chaque soir, après le travail – sorte de petit bar éclairé au néon, où l'on parle bouffe, cul, nègres, et rêves européens, servis par quelques stewards noirs qui ne sont pas à une humiliation près. Cette réunion d'hommes, qui, toute la journée travaillent ensemble, que rien ne peut unir sauf le goût de l'argent est d'un sinistre que tu peux imaginer. Ce soir-là, j'étais la chose nouvelle et inhabituelle qui délia les langues et fit durer le bavardage jusque tard dans la nuit. On m'abreuva d'informations : qu'il me suffirait d'une semaine ici pour devenir raciste ; que chacun se fait construire sa petite maison dans les Cévennes, à Grands frais, pour « plus tard » ; que les femmes nègres sont toutes putes sans exception, pas désagréables, mais que je ne manque pas de me désinfecter après, et que je ne sois pas effrayé la première fois, car elles ont toutes le clitoris coupé et les lèvres du vagin tailladées ; discours racistes d'un niveau d'handicapés mentaux ; totale méconnaissance en politique, certitudes sommaires, convictions aussi violentes et définitives qu'infantiles. Un ancien rapatrié d'Algérie, plein de rancœur et de haine générale, et que je questionnai « habilement », me démontra en un quart d'heure qu'il n'avait rien compris à ce qui s'était passé tout le temps de la guerre d'Algérie et de la décolonisation, que des faits tels que le FLN, discours du général De Gaulle, harkis, OAS sortaient complètement de sa compétence, qu'il ne savait qu'une chose, c'est que le bougnoule avait voulu sa peau, et que lui prendrait un jour sa revanche, et qu'il la reprenait déjà par Nigériens interposés.

Le même jour, un Africain était mort sur le chantier, écrasé par le carterpillar. On m'en mit plein la vue pour me montrer à quel point le fait était banal, presque quotidien, risible, sain, et prouvait à quel degré cette petite société, réunie autour d'un verre, parlant si gaiement entre blancs, était faite d'hommes, durs, expérimentés, souverains, des vrais, quoi.

Alors j'ai bu beaucoup de whisky, en l'honneur du consul et de son désespoir. Par gentillesse, lorsqu'il me conduisit, au matin, vers le prochain chantier, le géomètre décida de prendre lui-même le volant de la camionnette. L'avant comporte trois larges places. Il fit monter le chauffeur sur l'arrière, en haut du toit ; il y est resté en plein midi,

avec le soleil tapant à la verticale. Je voyais son visage ruisselant de sueur dans le rétroviseur. Tout le long du chemin, nous devisâmes sur des sujets assez distingués.

Dès mon arrivée sur un nouveau chantier, je me laissais offrir un grand verre de whisky que je buvais d'un trait, et me replongeais dans ma lecture, jusqu'au club du soir.

Monsieur Philip Lambert.

Je n'invente pas son nom. Sa carte de visite qu'il distribue de tous côtés porte, au milieu d'une multitude de références plus fumeuses les unes que les autres, le titre de « guide saharien international ». Actuellement, il fait la tournée des chantiers et cités au nom d'un « club du livre d'outre-mer », patronné par le ministère (de quoi ?), et arnaque sans pudeur, en faisant signer des contrats de 8 mille francs nouveaux, promettant livres, cassettes, etc... à un prix supérieur au prix normal ! Beaucoup de talent lui fait faire signer trois ou quatre contrats par jour par les pigeons européens étourdis par son baratin. Au hasard de mon périple, j'ai eu l'occasion de le voir trois soirs, et trois soirs d'assister à son numéro. Dès le premier soir (était-ce mon regard qui me trahissait ? car je me gardais bien de dire un mot !), il me prit à partie. Le monologue dont il me fit trois fois l'honneur, à chaque fois de manière approfondie, consistait en une alternance, sans recherche de liaisons, de vantardises échévelée et d'agressivité féroce. Sans que j'ouvre la bouche sinon pour ponctuer (de manière affirmative) et lui redonner de l'élan, il fulmina contre pêle-mêle les gauchistes qui prétendent à l'égalité des nègres sans en avoir jamais vu, Georges Marchais qui, rendez-vous compte du con, parle de la juste lutte saharaoui, ces femmelettes de métropolitains qui ne savent pas ce que c'est que la castagne, etc. Puis des choses dans le genre : « Vous savez bien, je suis le fameux guide saharien à qui il est arrivé telle chose dont tous les journaux ont parlé », (j'approuve), « mon rêve aurait été d'être officier colonial », (je le comprends), « l'Afrique me connaît, l'Afrique m'aime, je suis la preuve vivante que l'Empire français n'est pas mort », (j'applaudis), puis il me parle de ses engagements au Tchad, au Sahara, je ne sais plus trop où encore, « avec l'accord et l'encouragement des hautes autorités militaires » ; le final était toujours : « aujourd'hui, je suis le représentant de la culture française en outre-mer ; le français est la plus belle langue du monde ; je suis français et fier de l'être, je méprise ceux qui ne le sont pas autant que moi », etc. La culture française avait une manière de parler qui me fascinait. Il prenait un ton assez doctoral,

froid, clair, le sourcil froncé, et à peine avait-il achevé sa phrase qu'il souriait brusquement en penchant la tête et en regardant par dessus ses lunettes. Puis il quittait aussi brusquement son sourire pour redevenir fondamental. La culture française a trente-deux ans et en paraît cinquante, elle est grosse, suante, myope, ne dit pas de gros mots, et a une étoile rides tout autour des yeux.

Le néo-colonialisme donne à tous ces hommes et à toutes ces femmes un certain nombre de rides particulières, que je n'ai jamais vu ailleurs, et qui se dessinent à la verticale, du bord extérieur des yeux jusqu'au milieu de la joue, comme une traînée de larmes écartée par le vent.

Voici, pour finir, le rêve que je fais chaque nuit, depuis la première de mon arrivée à Lagos jusqu'à la dernière, hier soir :

Au milieu de ma chambre, à Paris, est un tronc d'arbre tropical, immense. (Ne t'empresse pas de rire : peut-être est-il une symbolique nègre qui règne ici, toute éloignée du freudisme, et dont les clés nous sont secrètes !). Et presque au plafond se trouve cet endroit où les branches rejoignent ensemble le tronc, et forme comme un cœur. Je monte à l'arbre, plonge ma main dans le creux, et en tire un jouet – dont je croyais avoir oublié l'existence mais dont maintenant je me souviens très bien, et qui doit remonter à ma première enfance. Puis, un à un, je tire du fond de l'arbre, puis jette sur le sol, toute une série d'objets très précis, reconnus au fur et à mesure, comme des tranches de vie ; chaque nuit en découvre un nouveau, très enfoui dans ma mémoire, aucun plus tardif que mes douze ou treize ans ; ainsi à chaque rêve revient une période oubliée sous la forme d'un objet ordinaire que je reconnais, comme des accessoires de théâtre que je tire du creux de l'arbre et laisse tomber sur le sol.

Et dans la promenade du soir enfin, le plus exaltant est la rencontre silencieuse, de minute en minute, de l'ombre d'un jardinier accroupi sur la terre, immobile, le front penché, tandis que les ailes immenses des éperviers tournent sans cesse en dessous des tâches, rouges, dans le ciel.

La peine à laquelle je t'ai condamné s'achève là, et le mérite te revient !

J'ai l'excuse de la chaleur, des poux sur mes jambes, et d'une certaine tristesse, sous les Tropiques.

À bientôt. Je rentre début mars, quelques jours à Paris, puis je vais voter dans mon village.

Yours for the revolution.

Bernard

(*Lettres*, pp. 311-322)

## **Anexo IV**

### **Documentación fotográfica**

En este anexo se incluyen fotografías correspondientes a las primeras representaciones de las tres obras que integran nuestro corpus de estudio, todas ellas dirigidas por Patrice Chéreau; más la última puesta en escena en España de *Combate de negro y de perros*, en Réplika Teatro (Madrid).



Figura 3. Vis-à-vis entre Léone y Alboury en *Combat de nègre et de chiens*, correspondiente a la representación dirigida por P. Chéreau, Théâtre de Nanterre-Amandiers, 1983. (Fuente: *Théâtre Aujourd'hui* n° 5, 1996)

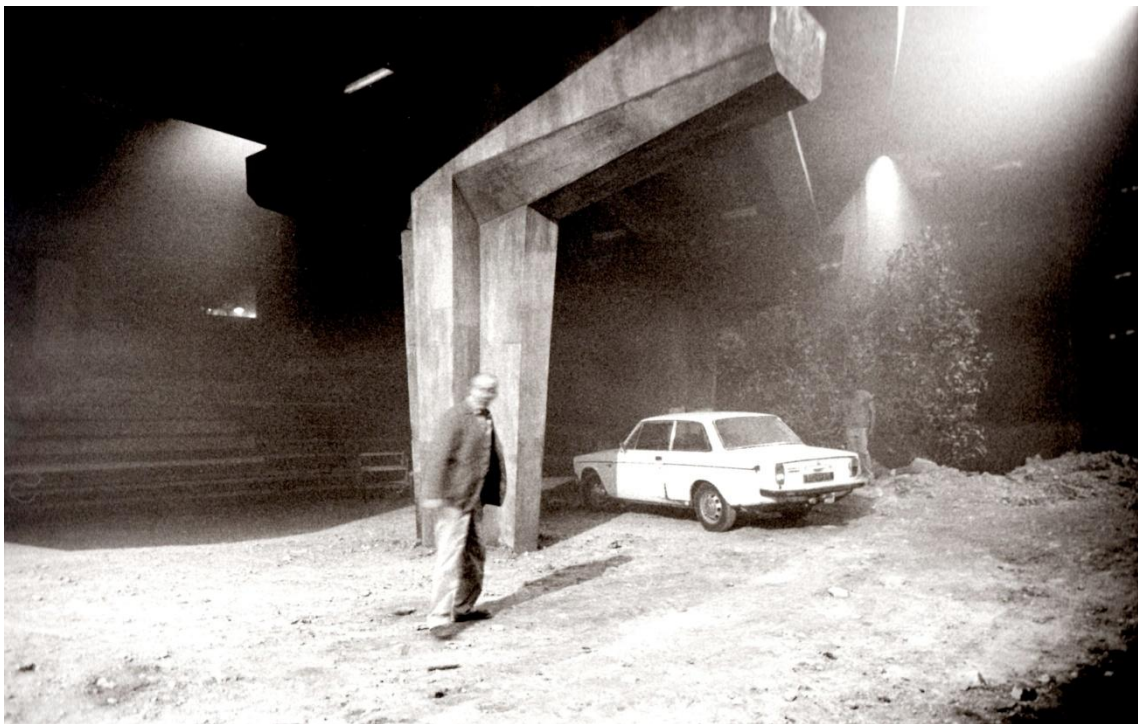


Figura 4. Duelo entre Horn y Alboury, Nanterre-Amandiers, 1983. (Foto cortesía de François Koltès)





Figura 5. Abad y Charles en *Quai Ouest*, Nanterre-Amandiers, 1986. (Fuente: *Théâtre Aujourd'hui* n° 5, 1996).



Figura 6. Escena de *Quai Ouest* en el Théâtre de Nanterre-Amandiers, 1986. (Fuente: *Théâtre Aujourd'hui* n° 5, 1996)





Figura 7. Detalle escénico del interior de la casa Serpenoise, en *Le Retour au désert*, Théâtre de Nanterre-Amandiers, 1988. (Fuente : *Théâtre Aujourd'hui* n° 5, 1996)



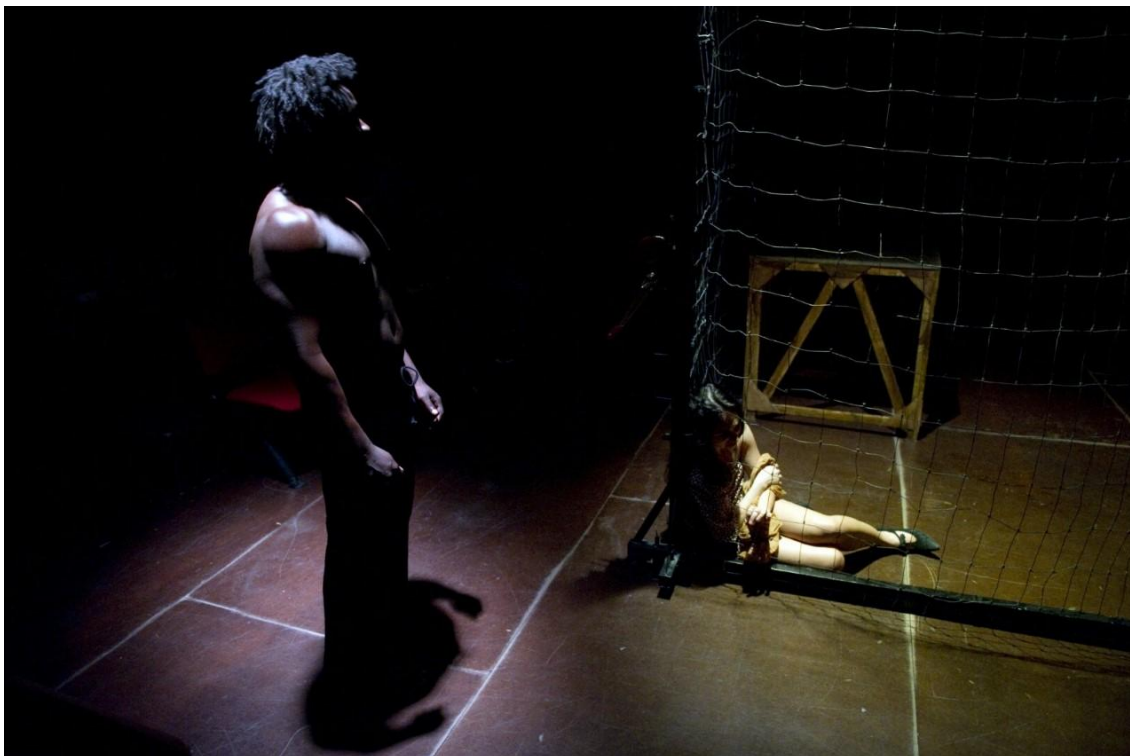
Figura 8. Escena de disputa entre Mathilde y Adrien en *Le Retour au désert*, Nanterre-Amandiers, 1988. (Fuente : *Théâtre Aujourd'hui* n° 5, 1996)



Figura 9. Los actores Manuel Tiedra (Horn) y Malcom Sitté (Alboury) en la versión de *Combate de negro y de perros* de Réplika Teatro, 2011. (Fuente: Centro de Documentación Teatral)



Figura 10. Socorro Anadón (Léone) y Raúl Chacón (Cal), en *Combate de negro y de perros* de Réplika Teatro, 2011. (Fuente: Centro de Documentación Teatral)



*Figura 11.* Detalle de una escena entre Léone y Alboury en la que se aprecian los dos espacios separados por una alambrada. Réplika Teatro, 2011. (Fuente: Centro de Documentación Teatral)

## Referencias bibliográficas

### 1. Obras y traducciones de Bernard-Marie Koltès

A continuación recogemos las obras en lengua francesa de Bernard-Marie Koltès a las que nos hemos referido en el presente estudio. Puesto que todas han sido editadas en Éditions de Minuit, obviamos mencionar en cada referencia tanto al autor como a la citada editorial. De igual modo, dada la abundancia de alusiones a las mismas en el cuerpo de la tesis, se citará a diferencia del resto de obras, incluyendo el nombre original o abreviado en lugar del autor, seguido de la página, sin mencionar el año de edición.

*La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1984)

*Quai Ouest* (1985).

*Dans la solitude des champs de coton* (1987).

*La nuit juste avant les forêts* (1988).

*Le Retour au désert* (1988).

*Combat de nègre et de chiens* (1989).

*Roberto Zucco suivi de Tabataba - Coco* (1990).

*Prologue et autres textes* (1991).

*Sallinger* (1995).

*L'Héritage* (1998).

*Les Amertumes* (1998).

*Une part de ma vie* (1999).

*Procès Ivre* (2001).

*La Marche* (2003).

*Récits morts. Un rêve égaré* (2008).

*Lettres* (2009).

En cuanto a las traducciones referidas en el texto, volvemos a excusar la autoría de los originales, por cuanto las incluimos en este mismo apartado.

*En la soledad de los campos de algodón - Regreso al Desierto.* (2001). Trad., N. Cañizares Bundorf. Hondarribia: Hiru.

*Teatro.* (2008). Trad., J. Dubatti y M. Taborda. Buenos Aires: Colihue Teatro.

*La huida a caballo hacia lo profundo de la ciudad.* (2010). Trad., N. Valencia Campuzano. Barcelona: Ediciones Alfabia.

*En la soledad de los campos de algodón.* (2012). Trad., M. Ossa. Santiago de Chile: Chancacazo.

*Teatro completo I.* (2016). Trad., P. Sánchez Navarro. México: Paso de Gato.

*Teatro completo II.* (2016). Trad., P. Sánchez Navarro. México: Paso de Gato.

## 2. Obras completas y tesis doctorales

Abirached, R. (1993). *La crisis del personaje en el teatro moderno.* Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Abirached, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne.* París: Gallimard.

Artaud, A. (1979). *Œuvres complètes V.* París: Gallimard.

Austin, J.-L. (1970). *Quand dire, c'est faire.* París: Éd. du Seuil.

Austin, J.-L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras.* Barcelona: Ediciones Paidós.

Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace.* París: Les Presses Universitaires.

- Bakhtin, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Barthes, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Ed. Seuil.
- Benhamou, A.-F. (2014). *Koltès dramaturge*. Paris: Les Solitaires Intempestifs.
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale 1*. Paris: Gallimard.
- Benveniste, É. (1974). *Problèmes de linguistique générale 2*. Paris: Gallimard.
- Bernard, F. (2010). *Koltès, une poétique des contraires*. Paris: Champion, coll. Littérature de notre siècle.
- Bident, C. (2004). *Voix de Koltès*. Paris: Séguier Éditions.
- Blanchot, M. (1969). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1971). *L'Amitié*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, M. (1984). *La communauté inavouable*. Paris: Éditions de Minuit.
- Brook, P. (1987). *Provocaciones*. Buenos Aires: Ediciones Fausto.
- Bruck, C. (2011). Seuils et frontières : la question du passage dans *Le Retour au désert* de Barnard-Marie Koltès. (Memoria). Université de Lorraine, Metz.
- Camilleri, C. y Cohen-Emerique, M. (1989). *Chocs de cultures: concepts et enjeux pratiques de l'interculturel*. Paris: L'Harmattan.
- Camus, A. (1958). *Actuelles III. Chroniques Algériennes 1939-1958*. Paris: Gallimard.
- Carriedo, L. (2007). *Esperando a Godot, de Samuel Beckett*. Madrid: Síntesis.
- Cormier Landry, J.-B. (2012) *Bernard-Marie Koltès, violence, contagion et sacrifice*. Paris: L'Harmattan.
- Corvin, M. (2008). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.
- Deleuze, G. (1988). *Le Pli*. Paris: Éditions de Minuit.



- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1989). *Logique du sens*. París: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1995). *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1998). *Proust et les signes*. París: Presses Universitaires Françaises.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *L'anti-Œdipe*. París: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*. París: Éditions de Minuit, coll. Critique.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Minuit.
- Derrida, J. (1967). *L'écriture et la différence*. París: Éditions du Seuil.
- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. París: Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1994). *Politiques de l'amitié*. París: Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1996). *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. París: Galilée.
- Derrida, J. (1997). *Adieu à Emmanuel Lévinas*. París: Galilée.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París: Éditions du Seuil, coll. Points.
- Eemeren, F. y Grootendorst, R. (2013). *Los actos de habla en las discusiones argumentativas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Gallèpe, T. (1998). *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. París: L'Harmattan.
- García Barrientos, J.L. (2007) *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- García Lorca, F. (1998). *La casa de Bernarda Alba*. Granada: Comares.
- Genette, G. (1987). *Figures III*. París: Editions du Seuil.

- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. París: Editions du Seuil.
- Glissant, E. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. París: Gallimard.
- Glissant, E. (1997). *Traité du Tout-monde*. París: Gallimard.
- Goffman, E. (1973). *La Mise en scène de la vie quotidienne, tome 1, Présentation de soi*. París: Éditions de Minuit.
- Goffman, E. (1973). *La Mise en scène de la vie quotidienne, tome 2, Les Relations en public*. París: Éditions de Minuit.
- Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. París: Éditions de Minuit.
- Gorki, M. (2012). *Infancia*. Madrid: Automática Editorial.
- Gothova-Jobert, D. (2001). *Le théâtre de Bernard-Marie Koltès : le dialogue dramatique réinventé*. (Tesis doctoral). Paris VIII, París.
- Greimas, A. (1996). *Sémantique Structurale*. París: Larousse.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (1989). *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos.
- Habermas, J. (1998). *Facticidad y validez. Sobre el derecho y el Estado democrático de derecho en términos de teoría del discurso*. Madrid: Trotta.
- Habermas, J. (1999). *La inclusión del otro. Estudios sobre teoría política*. Barcelona: Paidós.
- Habermas, J. (2000). *Ensayos políticos*. Barcelona: Península.
- Hage, S. (2011). *Bernard-Marie Koltès, l'esthétique d'une argumentation dysfonctionnelle*. París: L'Harmattan.
- Hall, E.T. (1976). *Au-delà de la culture*. París: Éditions du Seuil.
- Hegel, F. (1988). *Esthétique*. París: Presses Universitaires Françaises.



- Herder, J.G. (1989). *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Berlín: Deutscher Klassikerverlag.
- Hirschmuller, S. (1995). *Une éthique de la représentation. Étude du personnage dans l'œuvre dramatique de B.-M. Koltès*. (Memoria de Máster). Paris III-Sorbonne nouvelle, París.
- Hubert, M.-C. (1998). *Les grandes théories du théâtre*. París: Armand Colin, Collection U.
- Hubert, M.-C. (2005). *Le théâtre*. París: Armand Colin.
- Hume, D. (1988). *Tratado de la naturaleza humana* (Trad. de Félix Duque). Madrid: Tecnos.
- Husserl, E. (1986). *Meditaciones cartesianas* (Trad. de J. Gaos y M. García-Baró). México: FCE.
- Jouve, V. (1998). *L'effet personnage dans le roman*. París: Puf Écriture.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1998). *Interactions verbales 1*. París: Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1998). *Interactions verbales 3*. París: Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1998). *L'implicite*. París: Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2001). *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*. París: Nathan, coll. FAC.
- Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Éditions du Seuil.
- Laplanche, J. y Pontalis, J.-B. (1967). *Vocabulaire de la psychanalyse*. París: Presses Universitaires de France.
- Larthomas, P. (2001). *Le langage dramatique*. París: Presses Universitaires de France.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatischer theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

- Lévinas, E. (1947). *Autrement qu'être*. La Haya: M. Nijhoff.
- Lévinas, E. (1979). *Le temps et l'autre*. Montpellier: Fata Morgana.
- Lévinas, E. (1987). *Humanisme de l'autre homme*. París: Le livre de poche, Biblio Essais.
- Lévinas, E. (1990). *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. París: Le livre de poche, Biblio Essais.
- Lévinas, E. (1998). *De Dieu qui vient a l'idée*. París: Éditions Vrin.
- Lévinas, E. (2003). *Difficile Liberté*. París: Le livre de poche, Biblio Essais.
- Levinson, S.C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press. (Trad. (1989). *Pragmática*. Barcelona: Teide).
- Mallarmé, S. (1945). *Le Mystère dans les lettres, Œuvres complètes*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Metz, J.B. (1979). *La fe, en la historia y la sociedad*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Mæschler, J. (1982). *Dire et contredire*. Berna: Peter Lang.
- Molière (1971). *Dom Juan*. París: Larousse.
- Mounsef, D. (2004). *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. París: L'Harmattan.
- Nancy, J.-L. (1990). *La communauté désœuvrée*. París: Collection Détoits, Christian Bourgois éditeur.
- Naruk, A. (2011). *Comment se dispute-t-on ? La gestion des disputes dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. (Tesis doctoral). Université Paul Verlaine-Metz, Metz.
- Nietzsche, F. (1886). *Par delà le bien et le mal*. París: Mercure de France.

Ost, I., Piret, P y Van Eynde, L. (2004). *Le grotesque. Théorie, généalogie, figures*. Bruselas: Facultés Universitaires Saint-Louis.

Palm, S. (2009). *Bernard-Marie Koltès vers une éthique de l'imagination*. París: L'Harmattan.

Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre*. París: Armand Collin.

Petitjean, A. (2012). *Études linguistiques des didascalies*, Limoges: Lambert-Lucas.

Poujardieu, F. (2002). *L'espace mythique de la rencontre dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès*. (Tesis doctoral). Université de Michel de Montaigne-Bordeaux III, Burdeos.

Prévost, G. (Ed.). (2004). *Mémoires algériennes*. París: Éditions Sylepse.

Prigent, M., Berthier, P. y Jarrety, M. (2006). *Histoire de la France Littéraire* (vol. III). París: Presses Universitaires de France.

Regairaz, C. (1995). *Théâtre de la guerre d'Algérie. Le retour au désert*. (Tesis doctoral). Université de la Sorbonne Nouvelle, París.

Ricœur, P. (1983). *Temps et récit I*. París: Editions du Seuil.

Ricœur, P. (1990). *Soi même come un autre*. París: Editions du Seuil.

Ricœur, P. (1999). *Lectures I*. París: Editions du Seuil.

Ricœur, P. (2005). *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. París: Folio essais.

Rimbaud, A. (1999). *Une saison en Enfer*. París: Gallimard.

Robitaille, P. (2006). *Le devenir animal dans l'œuvre de Bernard-Marie Koltès : Les cas exemplaires de La fuite à cheval très loin de la ville, Quai Ouest et Roberto Zucco*. (Tesis doctoral). Université du Québec, Montreal.

Ryngaert, J.-P. y Sermon, J. (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, París: Editions Théâtrales.

- Salino, B. (2009). *Bernard-Marie Koltès*. París: Stock.
- Samona, L. (2005). *Diferencia y alteridad. Después del estructuralismo: Derrida y Levinas*. Madrid: Akal.
- Sarraute, N. (1987). *L'ère du soupçon*, París: Folio.
- Sartre, J.-P. (1973). *Un théâtre de situations*, París: Gallimard.
- Schmeling, M. (1982). *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, París: Lettres Modernes.
- Schmidt, S. J. (1978). *Teoría del texto, Problemas de una lingüística de la comunicación verbal*. Madrid: Cátedra.
- Searle, J. (1994). *Actos de habla*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Sébastien, M.-P. (2001). *Bernard-Marie Koltès et l'espace théâtral*. París: L'Harmattan.
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Eunsas.
- Stora, B. (2012). *La guerre d'Algérie expliquée à tous*. París: Editions du Seuil.
- Touraine, A. (1997). *Pourrons-nous vivre ensemble ? Égaux et différents*. París: Fayard.
- Touraine, A. (2005). *Un nouveau paradigme*. París: Fayard.
- Touraine, A. (2007). *Penser autrement*. París: Fayard.
- Tournier, M. (1972). *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. París: Folio.
- Ubersfeld, A. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. París: Editions du Seuil.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. París: Editions Belin, coll. Lettres.
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*. París: Editions Belin, coll. Lettres.

Ubersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue du théâtre*. París: Editions Belin, coll. Lettres.

Ubersfeld, A. (1999). *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud -Papiers.

Windisch, U. (1987). *Le K.O. Verbal. La communication conflictuelle*. Lausana: Editions L'Âge d'Homme.

Zourabichvili, F. (2003). *Le vocabulaire de Deleuze*. París: Ellipses.

### **3. Capítulos de un libro, publicaciones, comunicaciones y artículos de prensa**

Amengual, G. (1992). La solidaridad según Jürgen Habermas. *Cuadernos salmantinos de filosofía*, (19).

Araya, J. (2011). Jürgen Habermas, democracia, inclusión del otro y patriotismo constitucional desde la ética del discurso. *Revista Chilena de Derecho y Ciencia Política*, 3 (1). Año 2.

Austin, T. (2000). Comunicación intercultural. Fundamentos y Sugerencias. En *Antología sobre cultura popular e indígena I, Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción, Primera Etapa*. México DF: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.

Bakhtin, M. (1981). Forms of Time and of the Chronotope in the Novel towards a Historical Poetics. En *The Dialogical Imagination. Four Essays by M. Bakhtin* (pp. 84-250). Austin: University of Texas Press.

Bataillon, M. (1988). Koltès, le flâneur infatigable. *Théâtre en Europe*, (18), 24-27.

Batlle, C. (2008). Drama contemporáneo y choque de culturas (o la dramaturgia del mestizaje). *Teatro y dialogo entre culturas. El otro en la dramaturgia y puesta en escena*. Murcia: Concejalía de Cultura.

- Benhamou, A.-F. (1996). Territoires de l'œuvre. *Koltès, Combats avec la scène, Théâtre aujourd'hui*, (5), 8-40.
- Benhamou, A.-F. (2001). Le lieu de la scène : quelques hypothèses sur l'œuvre de Koltès dans son rapport au plateau de théâtre. En *Koltès : la question du lieu* (pp. 45-62). Metz : CRESEF.
- Bident, C. (2010). Le change du dehors : la communauté comme question. En *Koltès : la question du lieu* (pp. 63-72). Metz : CRESEF.
- Bident, C. (2010). Icônes, signes, spectres –une étude des noms propres dans l'œuvre de Koltès. En Y. Butel, C. Bident, C. Triau y A. Maïsetti (Eds.) *Koltès maintenant et autres métamorphoses* (pp. 15-26). Berna: Peter Lang.
- Brault, P.-A. (1997). Bernard-Marie Koltès : théâtre et vérité. *Romance Notes*, 38 (1), 103-109.
- Bruschi, F. (2014). Le style monologique dans *L'Héritage, Quai Ouest* et *Le Retour au désert*. En *Bernard-Marie Koltès. Les registres d'un style*. (pp. 191-202). Dijon: Editions Universitaires de Dijon.
- Carpentier, R. y Roelens, F. (1994). Travailler la scène de dispute en quatrième et en troisième. *Pratiques*, (81), 27-52.
- Chalaye, S. (2009). La « révélation argentique » de Koltès. En A. Petitjean (Dir.) *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes* (pp. 343-350). Metz: Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours.
- Chatton, A. (2009). La poétique des langues de Bernard-Marie Koltès. En A. Petitjean (Dir.) *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes* (pp. 351-362). Metz: Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours.
- Chéreau, P. (1989, 19 de abril). Un ami. *Le Monde*.
- Chéreau, P. (1995). De grands événements de langage. *Alternatives Théâtrales* (35-36), 107-108.

- Chéreau, P. (1995). Parfois on aimerait ne pas être dévoré par sa création. *Les Inrockuptibles*, (31), 63.
- Chéreau, P. (1996). Retour à Koltès. *Théâtre aujourd'hui*, (5), 41-51.
- Ciret, Y. (1996). Repères biographiques. *Théâtre Aujourd'hui*, (5), 194-198.
- Derrida, J. (1985). Des Tours de Babel. En J.F. Graham (Ed.), *Difference in translation* (pp. 165-207). Londres: Cornell Univesity Press.
- Desclés, C. (2010). Qui a peur de Bernard-Marie Koltès. En Y. Butel, C. Bident, C. Triau y A. Maisetti (Eds.), *Koltès maintenant et autres métamorphoses* (pp. 27-46). Berna : Peter Lang.
- Duquenet-Krämer, P. (2015). Un théâtre de l'insolence poétique : le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès. *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, Études théâtrales*, (19), 98-110.
- Fioretti, L. (2012). Extraterritorialidad y extimidad: el monolingüismo del otro como política de la lengua. *Humanidades*, (XII), 75-97.
- Godard, C. (1981, 7 de enero). Des manières de dire. *Le Monde*, p. 18.
- Goetz, O. (2011). Figure et identité de Bernard-Marie Koltès. En A. Petitjean (Dir.) *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes* (pp. 251-264). Metz : Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours.
- González Rodríguez Arnáiz, G. (1998). La condición de extranjero del hombre. *Logos: Anales del seminario de metafísica* (32), 121-144.
- Grass, J. (1995). Le jardinier obstiné. *Alternatives théâtrales*, (35-36), 36-39.
- Grewe, A. (1994). Réalité, mythe et utopie dans Le Retour au désert de Bernard-Marie Koltès. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, (46), 183-201.
- Hakim, A. (1997). L'argent comme purgatoire. A propos de *Quai Ouest*. *Europe*, (823), 74-79.

- Huffman, S. (1999). La texture lumineuse de *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre. *L'Annuaire théâtral*, (26), 69-83.
- Infante, F.J. (2013). Simpatía, naturaleza e identidad en Hume. *Eikasia*, (51), 177-204.
- Jolly, G. (2003). L'écriture de Flaubert à l'épreuve du théâtre. *Poétique*, (136), 455-467.
- Jouve, V. (1992). Pour une analyse de l'effet-personnage. *Littérature*, (85), 103-111.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1984). Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral. *Pratiques*, (41), 46-61.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1995). La construction de la relation interpersonnelle : quelques remarques sur cette dimension du dialogue. *Cahiers de linguistique française*, (16), 69-87.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2002). Présupposé, présupposition. En P. Charaudeau y D. Maingueneau (Eds.), *Dictionnaire d'analyse du discours* (pp. 467-469). París: Seuil.
- Kristeva, J. (enero, 2012). Le langage comme antidépresseur. *Conferencia en École Internationale de Genève*. Recuperado de <http://www.kristeva.fr/le-langage-comme-antidepresseur.html>.
- Lemos, M. (2008). Interculturalidad, una cuestión en discusión. En *Actas del simposio internacional de didáctica José Carlos Lisboa*. Río de Janeiro: Instituto Cervantes de Río de Janeiro.
- Llères, S. (2006). Autrui et l'image de la pensée chez Gilles Deleuze. *Multitudes*, (25), 199-210.
- López Sáenz, M. C. (2001). El otro en la filosofía de Levinas. *Investigaciones Fenomenológicas*, (3), 265-282.
- Losier, G. (1989). Les mécanismes énonciatifs de la réfutation. *Revue québécoise de linguistique*, 1 (18), 109-127.



- Maceiras, M. (1997). Monográfico: Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricœur. *Cuaderno Gris*, (2), 353-367.
- Masiá, J. (1988). Entre heteronomía y autonomía. En *El arte de la mediación* en J. Masiá, T.D. Moratalia y J.A. Ochaíta. *Lecturas de Paul Ricoeur*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Martínez, P. (2014). Penser l'autre autrement. En *L'Étranger tel qu'il (s')écrit* (pp. 7-38). Oporto: U. Porto.
- Nativel, V. (2011). Corps poreux et corps carapace dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès. En A. Petitjean (Dir.) *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes* (pp. 335-342). Metz: Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours.
- Petitjean, A. (2005). Pour une problématisation linguistique de la notion de genre : l'exemple du texte dramatique. En *VI Congrès des romanistes scandinaves* (pp.1-20). Copenhague.
- Petitjean, A. (2006). Monologue adressé et dialogique: l'exemple de *La nuit juste après les forêts* de B-M. Koltès. En F. Fix y F.Toudoire-Surlapierre (Eds.), *Le monologue au théâtre (1950-2000), la parole solitaire* (pp. 105-119). Dijon: Éditions universitaires de Dijon, coll. « Écritures ».
- Petitjean, A. (2008). Statut de l'énonciateur et des destinataires des didascalies. En *Le destinataire au théâtre, Actes du colloque de Dijon*.
- Petitjean, A. (2010). Pour une stylistique des œuvres dramatiques : l'exemple des didascalies. En J. WULF y L. BOUGAULT (Dir.), *Stylistiques* (pp. 297-307). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Petitjean, A. (2011). Description stylistique des didascalies koltésiennes. En A. Petitjean (Dir.) *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes* (pp. 291-302). Metz : Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours.
- Petitjean, A. (2014). Du mensonge et de sa problématisation : illustration à partir de l'œuvre de Bernard Marie Koltès. *Pratiques*, (163-164), 80.

- Petitjean, A. (2015). Peut-on parler de « style » à propos des didascalies? L'exemple de Koltès. En E. Bordas y G. Molinié (Dir.), *Style, langue et société, Actes du colloque de Cerisy*. (pp. 91-100). Paris: Honoré Champion. coll. « Colloques, congrès et conférences en science du langage ».
- Plana, M. (2003). Le roman comme recours et modèle: genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. *L'annuaire théâtral*, (33), 31-45.
- Privat, J.-M. y Scarpa, M. (2011). *Combat de nègre et de chiens* ou les fantômes de l'Afrique. En A. Petitjean (Dir.) *Bernard-Marie Koltès. Textes et contextes* (pp. 303-320). Metz: Centre d'Études Linguistiques des Textes et des Discours.
- Purkhard, B. (1998). Bernard-Marie Koltès et la face cachée du désespoir. *Jeu: revue de théâtre*, 2 (87), 71-98.
- Regnauld, F. (1996). Passage de Koltès. *Théâtre Aujourd'hui*, (5), 186-188.
- Regnauld, H. (2012). Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes. *Chimères*, (76), 195-204.
- Ricœur, P. (1988). L'identité narrative. *Esprit*, (140-141), 295-304.
- Riva, P. (2010). El teatro posdramático: una introducción [Traducción del prólogo del texto *Postdramatisches Theater*, Hans-Thies Lehmann (1999)]. *Telondefondo*, (12).
- Ryngaert, J.-P. (2001). Nommer sa place dans le monde. En A. Petitjean (Ed.), *Bernard-Marie Koltès : la question du lieu* (p. 34). Metz: CRESEF.
- Saada, S. (1995). Un théâtre de l'imminence. *Alternatives théâtrales*, (35-36), 87-89.
- Sánchez, C. (1999). La negación. En V. Demonte e I. Bosque (coord.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, 2. (pp. 2561-2634). Madrid: Espasa Calpe.
- Sani, M. (2010). La communication conflictuelle. *Essais*, (3), 71-81.
- Sarrazac, J.-P. (1980). Le retour au théâtre de l'écrivain en France: le Théâtre du quotidien. *Jeu : revue de théâtre*, 4, (17), 47-55.

- Sarrazac, J.-P. (2001). Roman didascalique. *Etudes théâtrales. Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, (22), 109.
- Schegloff, E. A. y Sacks, H. (1973). Opening up Closings. En *Semiótica*, vol. VIII, (pp. 289-327).
- Searle, J. (1977). Actos de habla indirectos. *Teorema: Revista internacional de filosofía*, VII, (1), 23-54.
- Todorov, T. (1967). Les registres de la parole. *Journal de psychologie*, (3), 265-278.
- Ubersfeld, A. (1980). Le texte dramatique. En D. Couty y A. Rey (Dir.), *Le Théâtre*. París: Bordas.
- Ubersfeld, A. (2004). La parole solitaire. *Jeu : revue de théâtre*, 1, (110), 56-66.
- Ubersfeld, A. (2008). Didascalies. En M. Corvin (Ed.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (p. 507). París: Larousse.
- Welsch, W. (1999). Transculturality – The puzzling form of cultures today. En M. Featherstone y S. Lash (Eds.), *Spaces of culture: city, nation, world* (pp. 194-213). Londres: Sage.
- Welsch, W. (2008). El camino a la sociedad transcultural. En VV.AA., *Interculturas/Transliteraturas* (pp. 107-131). Madrid: Arco Libros.
- Woloski, W. (2007). Sur quelques formes de l'écriture didascalique. En F. Fix y F.Toudoire-Surlapierre (Dir.), *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle* (pp. 21-33). Dijon: Editions universitaires de Dijon, coll. « Écritures ».

#### 4. Entrevistas

- « Des histoires de vie et de mort », entrevista con B.-M. Koltès. *Théâtre/Public*, (84), 1988. 107.
- « Aucun texte n'est à l'abri du théâtre », entrevista con H. Müller. *Alternatives théâtrales*, (35-36), 1995. 12-15.
- « Entre humour et gravité », entrevista con C. Stratz. *Alternatives théâtrales*, (35-36), 1995. 22-24.
- « Un secret ne doit pas être dit », entrevista con S. Werle. *Alternatives théâtrales*, (35-36), 1995. 99-100.
- « Il faut apprendre à cheminer avec l'auteur », entrevista con P. Chéreau. *Alternatives Théâtrales*, (35-36), 1995. 107-108.
- « Juste avant la nuit », entrevista con B.-M. Koltès. *Théâtre/Public*, (136-137), 1997. 24-43.
- « La langue n'appartient pas », entrevista con J. Derrida. *Europe*, 79, 861-862, 2001. 81-91.
- « L'ennemi intérieur », entrevista con M. Thalheimer. *Dossier pédagogique de Combat de nègre et de chiens*, Théâtre La Colline. 2010. (pp.5-9).

#### 5. Otras fuentes

Bernard-Marie Koltès site officiel. Recuperado de [www.bernard-mariekoltes.com](http://www.bernard-mariekoltes.com)

Centro de documentación teatral (INAEM). Recuperado de [www.teatro.es](http://www.teatro.es)

Dubois, J. (Dir.) (2002). *Lexis Dictionnaire de la Langue Française*. París: Larousse.

Thalheimer, M. (2010). *Combat de nègre et de chiens* de B.-M. Koltès. (Védeo).  
Théâtre National la Colline. Agat Films. París: Agat Films. 120 min.